TEODOR T. BURADA

VII-393
Stg

# OPERE

★ ★

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

78
B93

VII-393
5778

teodor t. burada

# OPERE

vol. II

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

EDITURA MUZICALĂ • BUCUREȘTI, 1975

48.563

Scanned with OKEN Scanner

Partea doua a volumului de muzicologie al *Operelor* lui Teodor T. Burada însumează activitatea de lexicografie muzicală, critică muzicală, organologie şi bibliografie muzicală. Imaginea personalităţii atît de complexe a cercetătorului ieşean se conturează astfel pe deplin cu aceste materiale, în bună parte inedite.

Nu mai reluăm ideile generale deja exprimate în *Introducerea* din primul volum (p. 23—26) cu privire la esenţialele contribuţii muzicologice. Cîteva precizări — determinate de amplificarea acestei părţi cu studii şi articole noi, unele prea puţin cunoscute — le socotim totuşi necesare.

Dacă principalele capitole ale acestui volum (bibliografiile, articolele de lexicografie şi organologie muzicală) nu au suferit decît unele completări, în schimb cronicile muzicale şi cele două bibliografii tematice vor lumina alte faţete necunoscute ale multilateralului Teodor T. Burada. Fără a desfăşura o activitate permanentă şi orientată după un ţel precis, ca în istoriografie şi lexicografie de pildă, muzicologul ieşean a luat condeiul de cronicar ori de cîte ori s-a ivit un prilej de iniţiativă patriotică (D. Cantemir) şi artistică *(Actorii şi comitetul teatral)*, un eveniment muzical deosebit (concertele simfonice) sau vreun moment de cumpănă în viaţa artistică, ştiinţifică, didactică *(Reorganizarea Conservatorului)*. Personalitate de prestigiu şi răspundere în mişcarea artistică a epocii, Teodor T. Burada a simţit nevoia să participe şi prin scris la îndreptarea lucrurilor, ideile şi intervenţiile sale bucurîndu-se de larg răsunet în cercurile conducătoare. Cronicile şi articolele muzicale exprimau răspicat păreri personale, curajoase, necesare societăţii timpului *(Cum era privită muzica la noi în trecut)*. Păcat însă, că peregrinul ieşean nu a putut desfăşura consecvent activitatea de critică muzicală din cauza multiplelor cercetări peste hotare şi a concertelor în provincie, capitala Moldovei avînd nevoie acută în pragul veacului XX de un condei autorizat în presa cotidiană.

Necunoscută pînă azi a rămas munca de bibliograf muzical a lui Teodor T. Burada în cultura noastră artistică. Desigur că, iniţial, cercetarea bibliografică în perioada studiilor la Paris (1861—1866) a avut un caracter documentar pur personal. Ulterior, muzicologul a împrumutat acestei activităţi virtuţile disciplinei. Totuşi, din cele două materiale existente printre manuscrisele păstrate în colecţia familiei asupra instrumentelor de muzică (organologie) şi asupra cărţilor de specialitate, se distinge limpede o preocupare ştiinţifică de sistematizare tematică. Ambele bibliografii îşi păstrează pînă în prezent valoarea ştiinţifică atît datorită bogăţiei surselor şi probităţii investigaţiei, cît mai ales rigurozităţii redactării trimiterilor. Prin numeroasele adăugiri, îndreptări, completări de surse de-a lungul anilor (fapt atestat de formatul diferit al hîrtiei de scris, al diferenţelor de cerneală) rezultă că Teodor T. Burada depăşise faza iniţială de redactare uzuală şi se gîndea la valorificarea prin tipar. De altfel, tocmai acest argument ne-a determinat să includem în volumul de *Opere* şi lucrările sale bibliografice.

În capitolul destinat biografiilor şi schiţelor monografice, am reţinut şi trei discursuri publicate în ziarul *Evenimentul* (Ioan Bursuc, Gavriil Musicescu, George Enescu), ele avînd caracterul unor izbutite portrete spirituale. Surprinzătorul har al muzicologului ieşean de a contura în cîteva linii imaginea omului şi artistului, talent remarcat mai ales în biografiile consacrate lui Alexandru Flechtenmacher, Ioan Poni, Elena Asachi, A. D. Xenopol, se întregeşte armonios cu cele trei evocări atît de personale, de sugestive.



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul de lexicografie se impune fără îndoială — așa cum am subliniat și în *Introducerea* din volumul publicat anul trecut — prin *Dicționarul muzical* inedit, dar mai ales prin articolele de organologie muzicală populară românească. Trebuie să subliniem că detaliile oferite de Teodor T. Burada în descrierea instrumentelor noastre populare se bazează pe materialul viu, pe documentul concret, astăzi aflat în colecțiile *Muzeului de artă populară* din București. Muzicologul ieșean a donat — începînd din 1894 — atît Conservatorului din capitala Moldovei, cît și *Muzeului național de antichități* din București, întregul instrumentar adunat din țară și de peste hotare. Într-o scrisoare, datată 10 iulie 1879 și adresată din Borsec mamei sale (Maria Burada), cercetătorul nostru preciza : „Prin munții Ceahlăului am umblat vreo patru zile pe unde am adunat o mulțime de bocete, cîntece și alte lucruri interesante, între altele am cumpărat și un *tambur*, instrument foarte vechi de 150 ani". Citatul ni se pare interesant din multe puncte de vedere : marchează *data* aproximativă a începerii colecționării instrumentelor de pe teren, precizează *locurile* pe unde a cutreierat, dezvăluie faptul că *achiziționa* și *colecționa* totul cu bani proprii, dar mai presus de toate, relevă prezența surprinzătoare a *tanburului* oriental (corect ortografiat cu *n* în loc de *m*) în mediul țărănesc !

Ținînd seama că materialul adunat și studiat de Teodor T. Burada poate fi și astăzi consultat în colecțiile *Muzeului de artă populară*, am adăugat la articolele sale de organologie muzicală și *fotografiile* principalelor instrumente descrise de cercetătorul ieșean.

Conștient de valoarea științifică a articolelor lexicografice asupra instrumentelor muzicale populare românești, Teodor T. Burada a publicat materialele și în limba germană (*Das Literarische Rumänien*, 1889, apoi în *Rumänische Wochenschrift*, 1892). Turneele sale artistice — ca violonist — peste hotare i-au întărit convingerea asupra necesității propagandei internaționale și pe calea științei muzicale, fapt de altfel cunoscut de autor prin traducerea unor bocete culese de el înainte de 1880 și publicate la Leipzig în *Magazin für die Literatur des Auslandes*.

În același context de valorificare universală se încadrează și articolul în limba franceză despre Dimitrie Cantemir, apărut în *Revue de Roumanie* (1910). Ecoul internațional stîrnit de cercetările lui Teodor T. Burada asupra acestui „*prince moldave musicien*" s-a prelungit de-a lungul întregului nostru veac, numele cercetătorului român și contribuțiile sale documentare figurînd la loc de frunte în muzicologia franceză și turcească contemporană. Ar fi de-ajuns să menționăm aprecierea deosebită a studiilor lui Teodor T. Burada în *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac și Lionel de la Laurencie (1922), precum și în *Die traditionelle türkische Kunstmusik* de Oransay Gültekin (1964), spre a înțelege importanța aportului său la afirmarea muzicologiei românești peste hotare.

Încheind cu acest volum publicarea selectivă a studiilor de muzicologie realizate de Teodor T. Burada în secolele XIX—XX, dispunem de imaginea complexă a moștenirii științifice nu numai a fondatorului muzicologiei clasice românești, ci și a științei noastre din trecut, care atestă astfel peste un veac de existență. Viitoarele publicații în domeniul etnografiei, folclorului, istoriei teatrului și didacticii muzicale vor întregi opera acestui valoros precursor al muzicologiei noastre.

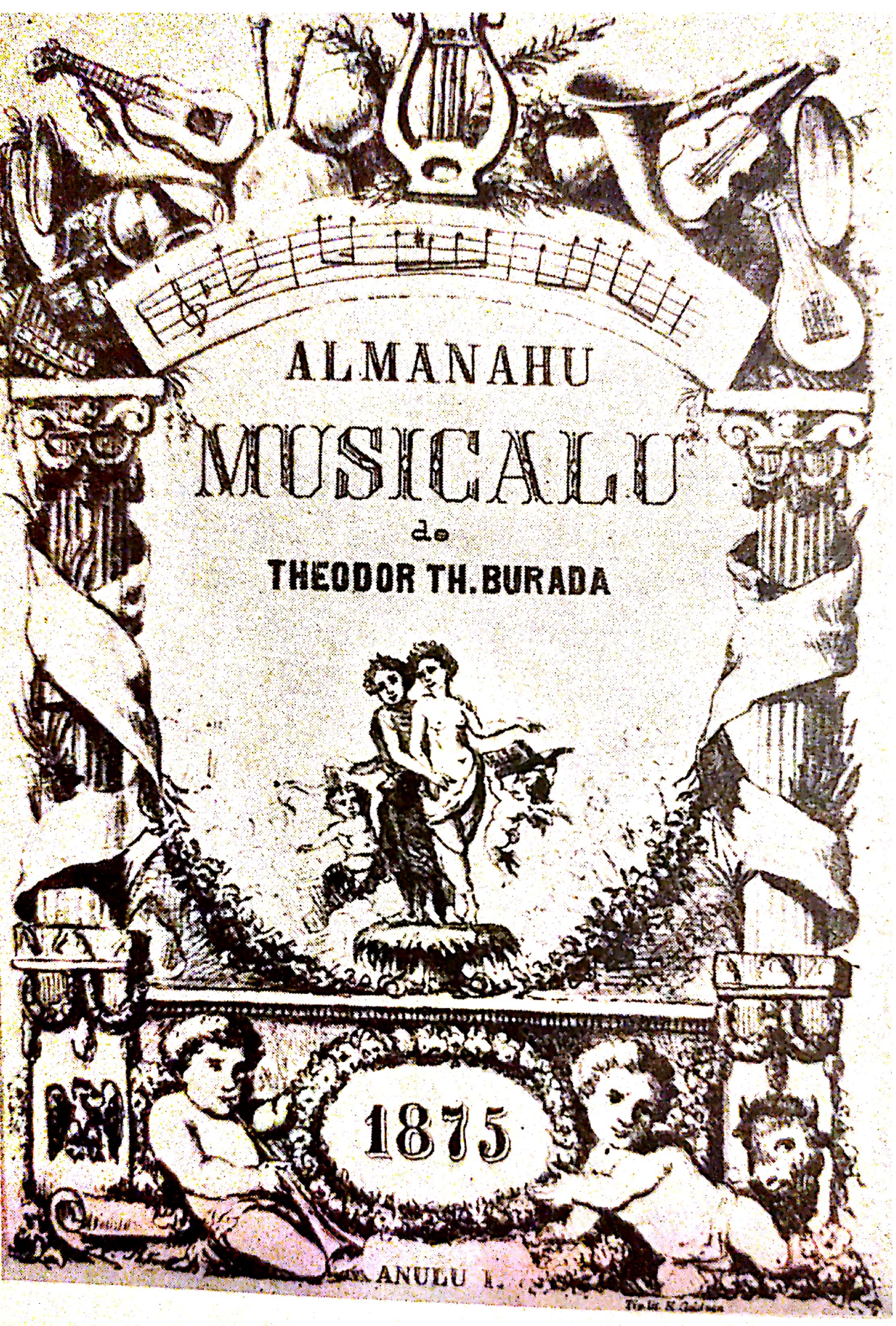
**Viorel COSMA**



Scanned with OKEN Scanner

# SCHIȚE MONOGRAFICE

Scanned with OKEN Scanner




Scanned with OKEN Scanner

# JEAN JACQUES ROUSSEAU*

Jean Jacques Rousseau, celebrul scriitor, era fiul unui ceasornicar. El fu născut la Geneva în 28 iunie 1712 și muri în 2 iulie 1778 la Ermenonville aproape de Paris într-o casă mică de lîngă castelul marchizului de Girardin. Educația sa fu lăsată în cea mai mare neîngrijire.

Cei dintîi ani ai juneței sale îi petrecu citind romane și viața oamenilor iluștri de Plutarc, mai tîrziu părintele său îi găsi o mică funcție pe lîngă grefierul din orașul Geneva. Acolo el nu stătu mult căci fu dat afară ca netrebnic. Un săpător de piatră consimți a-l primi în atelierul său ca să-l învețe această meserie. Acest om îl trata foarte rău. Din cauza aceasta el devenise un prost cu totul, apoi leneș, mincinos și chiar un fur. El nu stătu mult în această stare căci fugi de la patronul său la Anneci, să-și caute o viață mai plăcută. Acolo găsi pe Doamna de Warens. El nu avea atunci decît 16 ani. Doamna de Warens era catolică. Cea dintîi îngrijire a ei fu de a schimba religia acelui ce-l luase sub protecția sa. Îl trimise la Turin cu mai multe scrisori de recomandație și fu primit la ospiciul catecumenilor. El nu putu să locuiască mult timp în acel loc care pentru dînsul devenise uricios și pentru a scăpa o dată de acolo el consimți fără nici un fel de opunere din partea sa a-și schimba religia.

După ce umblă fără nici o treabă mai multe zile pe străzile Turinului, se găsi prea fericit a intra în calitate de lacheu la contesa de Vercellis. El s-a purtat foarte rău în acea casă ; a furat niște lucruri cu care acuza pe o servitoare ce era inocentă și care apoi fu dată afară. Adevăratul fur avu aceeași soartă. Însă i se lăsă livreaua sa de lacheu de milă numai fiindcă n-avea nimica. Puțin timp după aceea, el intra în serviciul contelui Gorivan, ca cel dintîi intendent asupra grajdurilor reginei de Sardinia. Soarta sa se mai amelioră din ceea ce era. El acuma nu mai era forțat a se sui în coada trăsurii. În acea familie fu tratat cît se poate de bine, însă reaua sa purtare și obrăznicia sa făcură ca să fie alungat din serviciul ce-l avea. Fără nici un mijloc de trai el aleargă la Doamna de Warens la Anneci. Ea îl primește cu mare plăcere, și-l îngrijește ca o mamă. Intendentul care guverna casa acelei doamne arătă junelui vagabond o afecțiune părintească. Acesta murind, Rousseau nu a văzut în moartea sa decît

---

* Publicat în : *Almanah musical*, Iași, 1, 1875, p. 39—44.

plăcerea de a moşteni un strai nou. Această lașă idee o spune binefăcătoarei sale care se întristează auzindu-l vorbind astfel, însă ea cu toate acestea nu încetează a-i arăta aceeaşi bunăvoinţă. Drept recunoştinţă, Rousseau o dezonoră mai tîrziu, narînd posterităţii slăbiciunile sale. El îi datora cea mai mare recunoştinţă. Doamna de Warens se ocupa mult cu literatura şi poseda mai multe cunoştinţe. Ea puse la dispoziţia lui Rousseau cei întîi scriitori ai limbii franceze. Ţinînd la viitorul lui, ea făcu toate chipurile posibile ca să fie primit în seminar. De acolo fu însă izgonit ca un netrebnic. Doamna de Warens îl primeşte încăodată, şi-l pune în pensionatul catedralei. Directorul pensionatului, avînd a merge în Franţa, d-na de Warens insistă ca să meargă şi Rousseau cu această ocazie în Lyon. El se bucură foarte mult de acest voiaj fiindcă de mult timp dorea să vadă Franţa. Ambii voiajori ajungînd la Lyon, directorul mergînd pe străzi este cuprins de un atac de apoplexie, cade mergînd, mulţimea îl înconjoară. Rousseau, singurul amic pe care putea să se razime, îl părăseşte şi fuge la Anneci. Doamna de Warens nu mai era în acel oraş, şi nu spusese la nimeni unde era dusă. Fără refugiu, fără protecţie, Rousseau cade în cea mai mare mizerie. O idee îi veni în cap, aceea de a se duce la Lausanne, anunţîndu-se că vine din Paris, unde niciodată nu fusese, ca profesor de muzică, pe care atunci nu o cunoştea. El îşi schimbă numele în Vaussore, făcîndu-se să treacă şi ca compozitor. Un amator îl invită la concertul său. Noul profesor, pentru a da o probă despre ştiinţa sa, el care nu era în stare să facă muzica pentru cupletele unui vaudeville, compuse o cantată cu mare orchestră. Efectul care produse asemenea bucată pentru debutul noului compozitor şi care nu era decît un şarivari înspăimîntător, îl făcu să fugă din acel oraş la Neuchâtel, unde i se păru că ar putea găsi vreun mijloc de trai.

El învăţă muzica dînd lecţii. Într-o zi la o crîşmă întîlneşte pe un om necunoscut cu barba mare care i se recomandă de arhimandritul Ierusalimului. După mai multe vorbe schimbate între ei, se pun la cale a se porni la Ierusalim, acceptînd postul de interpret pe care i-l oferi arhimandritul. Trecînd prin oraşul Soleure, acesta din urmă fu arestat, şi Jean Jacques Rousseau care trecea drept parisian fu condus de-a dreptul la ambasadorul Franţei. Acolo se aruncă la picioarele lui şi-i mărturiseşte frauda sa.

Îndată ce fu pus în libertate, porneşte drept la Paris avînd în punga sa numai 100 de fr. Acolo nu stătu mult şi porneşte din nou în Svitera în speranţa de a revedea pe Doamna de Warens. El se informează că ea locuieşte în Chambéri. Îndată se porneşte spre a o găsi acolo. Ea îl primi iarăşi şi-i procură o funcţie la cadastru ce se făcea atunci din ordinul Regelui Sardiniei. Dezgustat de această funcţiune, îşi dădu demisia pentru a se ocupa cu muzica pentru care el avea o mare pasiune, şi deveni astfel iarăşi profesor de muzică. Gustul său pentru muzică, dezvoltîndu-se din zi în zi mai mult, îl făcea a uita dragostea ce avea pentru binefăcătoarea lui, şi o părăsi ducîndu-se la Besançon pentru ca să înveţe compoziţia de la profesorul de muzică al Catedralei. Deabia ajuns în acel oraş, el fu înştiinţat că valiza sa fu sechestrată şi luată la fruntarie, fiindcă conţine broşuri sentenţioase.



Scanned with OKEN Scanner

Atunci pornește iute la Chambéri, unde Doamna de Warens îl primește cu aceeași afecțiune. Cît pentru dinsul, el se dădea cu pasiune la jocul șahului, și se ocupă cu geometria, algebra, cu limba latină, cu astronomia și cu medicina. După aceea el se duce la Montpellier. Acolo făcu cunoștința Doamnei Larnage, cu care după puțin timp rupse orice relație și se întoarse iarăși la Doamna de Warens, care-i găsi un post de perceptor la întîiul judecător din Lyon. El nu stătu acolo decît un an. Apoi plin de speranță că dacă se va duce în Paris să publice invenția sa conținînd un nou sistem a nota muzica, acela prin cifre, va face mare avere. Sosește în toamna anului 1741 cu acest proiect în capul său și cu 15 napoleoni în pungă. El expune înaintea Academiei de științe noul său sistem de a scrie muzica, acela de a înlocui cele șapte grade ale gamei, prin cifrele 1, 2, 3, 4, 5, 6, 6, 7. Acest sistem a lui Rousseau fu respins. Mai tirziu însă găsi mai mulți partizani și astăzi el a devenit baza metodei Galin-Paris-Chevé, care pentru muzica vocală e foarte răspîndită.

După ce văzu că el nu reușì în Paris cu sistemul ce-l propusese, se hotărî a părăsi orașul. În acel timp, el însă făcu cunoștința mai multor oameni celebri ai timpului său, între alții și a lui Rameau, cel mai mare armonist al Franței. Acesta, invitat fiind a fi de față la repetiția operei sale les *Muses galantes*, declară că unele bucăți din care se compunea această operă erau perfecte, ca ieșite din pana unui om consumat în arta muzicală, însă altele erau lipsite cu totul de cel mai mic merit.

El făcu cunoștința Doamnei Dupuis, fata faimosului Samuel Bernard care-i inspiră o vie pasiune. El fu respins în declarațiile sale de amor. Disperat, el se dădu cu totul muzicii pentru a se consola de ceea ce i se întîmplase. Făcîndu-și protector pe ambasadorul Franței la Veneția, M. de Montaigu, fu numit acolo ca secretar. Nu stătu mult în această calitate căci fu concediat. Se întoarse apoi în Paris unde fu contabil la D. Dupui arendaș-general. În aceeași epocă, el făcu cunoștința Theresei Levasseur care nu era decît o femeie dintr-un birt cu care apoi se căsători. Această

Atunci pornește iute la Chambéri, unde Doamna de Warens îl primește cu aceeași afecțiune. Cît pentru dînsul, el se dădea cu pasiune la jocul șahului, și se ocupă cu geometria, algebra, cu limba latină, cu astronomia și cu medicina. După aceea el se duce la Montpellier. Acolo făcu cunoștința Doamnei Larnage, cu care după puțin timp rupse orice relație și se întoarse iarăși la Doamna de Warens, care-i găsi un post de perceptor la întîiul judecător din Lyon. El nu stătu acolo decît un an. Apoi plin de speranță că dacă se va duce în Paris să publice invenția sa conținînd un nou sistem a nota muzica, acela prin cifre, va face mare avere. Sosește în toamna anului 1741 cu acest proiect în capul său și cu 15 napoleoni în pungă. El expuse înaintea Academiei de științe noul său sistem de a scrie muzica, acela de a înlocui cele șapte grade ale gamei, prin cifrele 1, 2, 3, 4, 5, 6, 6, 7. Acest sistem a lui Rousseau fu respins. Mai tîrziu însă găsi mai mulți partizani și astăzi el a devenit baza metodei Galin-Paris-Chevé, care pentru muzica vocală e foarte răspîndită.

După ce văzu că el nu reuși în Paris cu sistemul ce-l propusese, se hotărî a părăsi orașul. În acel timp, el însă făcu cunoștința mai multor oameni celebri ai timpului său, între alții și a lui Rameau, cel mai mare armonist al Franței. Acesta, invitat fiind a fi de față la repetiția operei sale les *Muses galantes,* declară că unele bucăți din care se compunea această operă erau perfecte, ca ieșite din pana unui om consumat în arta muzicală, însă altele erau lipsite cu totul de cel mai mic merit.

El făcu cunoștința Doamnei Dupuis, fata faimosului Samuel Bernard care-i inspiră o vie pasiune. El fu respins în declarațiile sale de amor. Disperat, el se dădu cu totul muzicii pentru a se consola de ceea ce i se întîmplase. Făcîndu-și protector pe ambasadorul Franței la Veneția, M. de Montaigu, fu numit acolo ca secretar. Nu stătu mult în această calitate căci fu concediat. Se întoarse apoi în Paris unde fu contabil la D. Dupui arendaș-general. În aceeași epocă, el făcu cunoștința Theresei Levasseur care nu era decît o femeie dintr-un birt cu care apoi se căsători. Această



Scanned with OKEN Scanner

femeie exercită în timp de treizeci ani influența cea mai constantă și cea mai imperioasă asupra tuturor momentelor existenței acestui om, care însuși influență asupra secolului său.

Din această căsătorie el avu mai mulți copii pe care-i părăsi la azilul copiilor găsiți.

În 1749 o chestiune pusă de către Academia de Dijon : *Progresul științelor și al artelor contribuit-au a corumpe sau a îndrepta moravurile ?* făcu pe Rousseau să-și dezvelească tot geniul. El obținu un premiu și cu acest succes începu reputația sa. Vroind apoi să ducă o viață independentă, el părăsi postul ce-l avea de contabil și se făcu copist de muzică. Cu ceea ce cîștigă își ținea modestul său menaj. În acel timp el scrise mai multe chestiuni interesante care-l făcu nemuritor. Dorind a revedea Geneva, locul său natal, el se porni. Acolo fu primit cu entuziasm și vroind a-și căpăta titlul de cetățean al republicii, el își lăsă religia catolică și îmbrățișă iarăși religia pe care o abjurase. Apoi, întorcîndu-se în Paris, Rousseau făcu cunoștința cu Doamna d'Epinay cu care era în strînsă legătură. Ea construise pentru el în Valea Montmorency o casă retrasă cunoscută de toți sub numele de *Ermitagiu lui Rousseau*.

În această locuință retrasă, Rousseau scrise *La Nouv. Heloise, Le Contrat Social* și *Emile,* roman filosofic asupra educației. Această de pe urmă scriere fu arsă de mîna călăului în Geneva, fiindcă ea ataca orice revelație și predica deismul pur ; și parlamentul din Paris ordonă să fie arestat. El fugi și se ascunse în Principatul de Neuchâtel, trăind acolo în chipul cel mai ciudat. Înfășurat în haine armenești, el lucra toată ziua la găitane și șireturi. De acolo primi ospitalitatea ce-i oferi Hume în Anglia și se stabilește în Wootton. După cîteva luni el acuză pe Hume că conspira în contra lui împreună cu inimicii săi și se întoarce apoi în Franța unde prezența lui fu tolerată. După ce a locuit succesiv, cînd la castelul de Trye aproape de Gisors, unde prințul de Conti îi oferi un azil, cînd la Lyon, cînd la Grenoble, cînd în alte orașe, el se stabilește în 1770 la Paris, unde fu obiectul atenției lumii întregi. Sănătatea sa însă mergea din ce în ce mai rău. El avea o monomanie melancolică care-l făcea să vadă pretutindeni inamici porniți în contra lui pentru a-l pierde. În 1778 se retrase la Ermenonville, la marchizul de Girardin, unde după două luni muri în etate de 66 de ani — treizeci și patru zile după ce muri Voltaire. El fu înmormîntat la Ermenonville, în insula Plopilor. În 1794 rămășițele lui fură transferate de la Ermenonville în Paris, la Pantheon, și numele lui fu dat unei străzi unde locuise în anii săi de pe urmă. Adunarea constituantă a Franței asupra propunerii lui Mirabeau i-a votat o statuie și o pensie văduvei sale. Geneva, locul său natal, uitînd totul ce avusese în contra marelui filosof, i-a ridicat o statuie.

Rousseau, acest mare filosof care prin scrierile sale contribui foarte mult la progresul civilizației, Rousseau, autorul *Contractului Social*, care pregăti bazele revoluției, avea renume și în știința muzicală atît prin compozițiile sale, cît și prin diferitele scrieri în care trata muzica ca știință. Publicarea dicționarului său de muzică, terminat în 1764, într-un timp unde în Franța era cea mai mare lipsă de tot materialul necesar



Scanned with OKEN Scanner

pentru a compune asemenea scriere și care apoi servi de bază la mai mulți autori, îl făcu să fie admirat de toți. În toată partea estetică a acestei scrieri Rousseau probează rarul instinct ce poseda pentru artă, avînd înaintea sa ideile cele mai sublime.

Compozițiile muzicale ale lui sînt : opera sa *Le Devin du village* care avu mare succes și fu primită cu entuziasm la Fontainebleau de curtea regală. Ea a fost jucată mai pe toate teatrele din Franța, în timp mai bine de șasezeci de ani.

Pentru a putea aprecia meritul acestei compoziții și a-i da justa sa valoare, trebuie să ne uităm în ce stare era arta în acea epocă în Franța. Trebuie să comparăm monotonia de ritm, ce aveau ariile celor vechi, cu grațioasele melodii ce se află în această operă.

— *Les consolations des misères de ma vie,* publicate după moartea sa în 1781, conținînd mai mult de o sută de romanțe și alte bucăți.

— *Pygmalion,* scenă lirică sau melodramă ;

— Fragmente din opera *Daphnis și Chloe ;*

— Șase arii noi din *Devin du village ;*

— *Les Muses galantes,* operă-balet în trei părți.

Afară de acestea, sînt mai multe bucăți manuscripte.

*Trei arii pe cuvinte franceze.* Arie pe cuvintele din *Devin : Je vais revoir ma charmante metresse.*

Patru duete pentru clarinet și 4 bucăți de muzică sacră.

Afară de aceste scrieri ale lui Rousseau mai sînt : *Scrisoare asupra muzicii franceze adresată doctorului Burney, autorul Istoriei generale a muzicii ; Scrisoarea abatelui Raynal ; Încercări asupra originei limbilor* unde se vorbește despre melodie și despre unitatea muzicală.

Fără a fi învățat teoria și istoria muzicii, fără să fi posedat vreo cunoștință practică a armoniei și a contrapunctului, fără să fi putut descifra vreodată *la prima vista* o simplă lecție de solfegiu, Jean Jacques Rousseau exercita o mare influență în Franța asupra muzicii timpului său. El avea îndrăzneală în ideile sale, în frumusețea, în stilul său. Diferitele întîmplări și nenorociri ale vieții sale făcură ca toate producțiile lui să aibă un interes oarecare, ce trebuia să se resfrîngă atît asupra operelor sale muzicale, cît și asupra opiniilor sale. În estetica muzicală el a avut aprecieri juste și înalte, și toate ce el a scris nu a fost în zadar, căci el prin ele a reformat gustul francezilor în această artă.



Scanned with OKEN Scanner

# BERNARD ROMBERG*

Romberg (Bernard), capul și fundatorul școlii violoncelului în Germania, fu născut în Dinklage, aproape de Münster, în anul 1770. Tatăl său, Antonie Romberg, basonist dibaci, născut în 1745, fu mai întîi impiegat la catedrala din acel oraș, apoi se stabili în Bonn. Mai tîrziu fu numit primo bason la orchestra din Hamburg, după aceea se retrase în Münster unde și muri în anul 1812. Nu se știe care a fost profesorul lui Bernard Romberg. Se presupune că ar fi fost un muzicant din capela din Münster, și că Romberg nu datorește frumosul său talent, admirat de Europa întreagă, decît lui însuși. După ce fu aplaudat în toate drumurile ce făcu cu unchiul său Gerard Henri și cu vărul său André, el trăi mai mulți ani în Bonn, unde studiul meditației făcu și mai mare acest talent admirat de toți cu care natura-l înzestrase.

În 1793, Bernard Romberg porni cu toată familia sa din Bonn pentru a se stabili în Hamburg, unde fu numit prim-violoncelist în orchestra teatrului care era sub direcțiunea lui Schroeder. După trei ani, el porni în Italia și produse o vie senzație pretutindeni unde dădea concerte. Întorcîndu-se apoi în Hamburg, nu stătu mult acolo, căci în 1799 el se îndreptă spre Anglia. După ce dădu cîteva concerte la Londra, el vizită Portugalia, Spania și se întoarse la Paris în 1800, unde succesele concertelor sale îl făcu a fi numit profesor la Conservatorul din același oraș. Frumosul său talent era atunci în toată splendoarea sa. Dacă sunetul ce producea pe violoncel Duport era mai plin și mai moale, dacă stilul lui Lamare era mai delicat și mai elegant, Romberg, cu toate acestea, nu era mai pe jos decît acești doi artiști distinși, și sub raportul energiei și al puterii execuției el era cel dintîi printre violoncelиștii secolului său. În timpul acela, Duport era la Berlin și Lamare se pregătea să pornească în Rusia. Achiziția unui profesor ca Romberg pentru Conservatorul de muzică era un ce prețios. Cu toate acestea, el nu rămase mult timp ca profesor, căci în anul 1803, el se întoarce iarăși la Hamburg, unde rămase pînă în 1805. Regele Prusiei îl cheamă apoi la Berlin unde-i oferi postul de violoncelist solo al capelei regale. Evenimentele războiului Prusiei din 1806 tulburase liniștea sa fericită și-l făcu să se ducă în Praga, Ungaria, Moldova și Viena. Pe urmă se întoarse iarăși în Berlin și ră-

---

* Publicat în: *Almanah musical*, Iași, 1, 1875, p. 55—57.



Scanned with OKEN Scanner

mase pînă în 1810. Vizită apoi Silezia, Polonia și Rusia. Ajuns în Petersburg, el se întîlni cu Ries și voiajară în Ucraina, în Kiev și în alte tîrguri de prin provinciile imperiului Rusiei. Acești doi artiști se pregăteau împreună la Moscova, însă aflînd despre incendiul întîmplat în acel oraș, ei își schimbară atunci planul voiajului ce-și propusese ; Romberg se duse la Stockholm, dădu cîteva concerte în Copenhaga, Hamburg, Bremen și in cele mai principale orașe din Olanda și Belgia, pe urmă se opri pentru puțin timp în Paris. Într-al doilea voiaj ce făcu în Rusia el rămase aproape doi ani în Moscova, și apoi în fine se întoarce la Berlin în 1827, care deveni locuința sa obișnuită. În luna lui februarie a anului 1840, el se întoarce în Paris și execută cîteva din compozițiile sale. Compozițiile lui Romberg au cel mai mare merit. Concertele sale sînt considerate ca model de stil nobil și brilant. El compuse de asemenea și cîteva opere, însă aceste producții sînt cu mult mai inferioare decît acele scrise pentru instrumentul său.

Compozițiile sale sînt : mai multe concerte, sonate, duete, terzete, rondo, trei opere - fantasii pe arii rusești, poloneze, suedeze, norvegiene, spaniole și alte deosebite compoziții, precum divertimente, andante, potspourris, și un *Capriciu pe arii naționale din Moldova și Valahia.* Iată ce ne spune bătrînul Asachi, în *Albina Românească,* despre celebrul violoncelist Romberg cu ocazia concertului dat în Iași de violoncelistul Kossowski în 8 noiemvrie 1849. „Concertul pe violoncel al d-lui Kossowski a întrunit la teatrul nostru pe amatorii muzicii frumoase. Timpul cel rău a împuținat din nenorocire numărul lor. Dar cei ce au învins această contrarietate, deplin s-au desdaunat prin talentul cel strălucit al artistului. Acest instrument, ale cărui acorduri străbătătoare în atîta se aseamănă cu glasul omului, au reprodus sub arcușul cel încîntător al d-lui Kossowski tînguirile împătimite și duioase ale lui Edgar din Lucia de Lammermoor, cu un adevăr și un sentiment care a pătruns pe auditori de extaz și de admirare, iar fantaziile sale asupra Carnavalului de Veneția au mai înălțat meritul acestei faimoase compuneri prin varietatea sunetelor și armonia care cu atîta măiestrie au știut să extragă din instrumentul său. Toată producerea sa, publicul deplin a prețuit prin unanime și repetate aplauze. D. Kossowski pășește pe calea lui Romberg și Batta, dar fiind mai june poate să ajungă mai departe decît acei mari artiști. Sînt mai mult de 40 de ani, de cînd faimosul Romberg a încîntat pe locuitorii din Iași sunînd variațiile pe aria moldovană : *Mititica,* ce se prețuiesc între a sale mai bune compuneri."

Cît ar fi de dorit să vedem și pe artiștii noștri, deși numărul lor încă mic, ocupîndu-se din toate puterile pentru perfecționarea muzicii naționale. Ariile noastre sînt melodioase, sentimentale și pline de expresie. Dacă ele au inspirat pe renumitul Romberg a compune *Capriciul* său pe vechea arie națională *Mititica,* imprimată în Leipzig, pe care l-a și executat în Iași, înainte încă de 1809, cu atît mai mult ar trebui să facem ca muzica noastră națională să fie cunoscută nu numai nouă românilor, dar și altor națiuni ale Europei. Să ne ocupăm mai serios, căci mijloacele nu ne lipsesc și în curînd speranța noastră se va realiza.



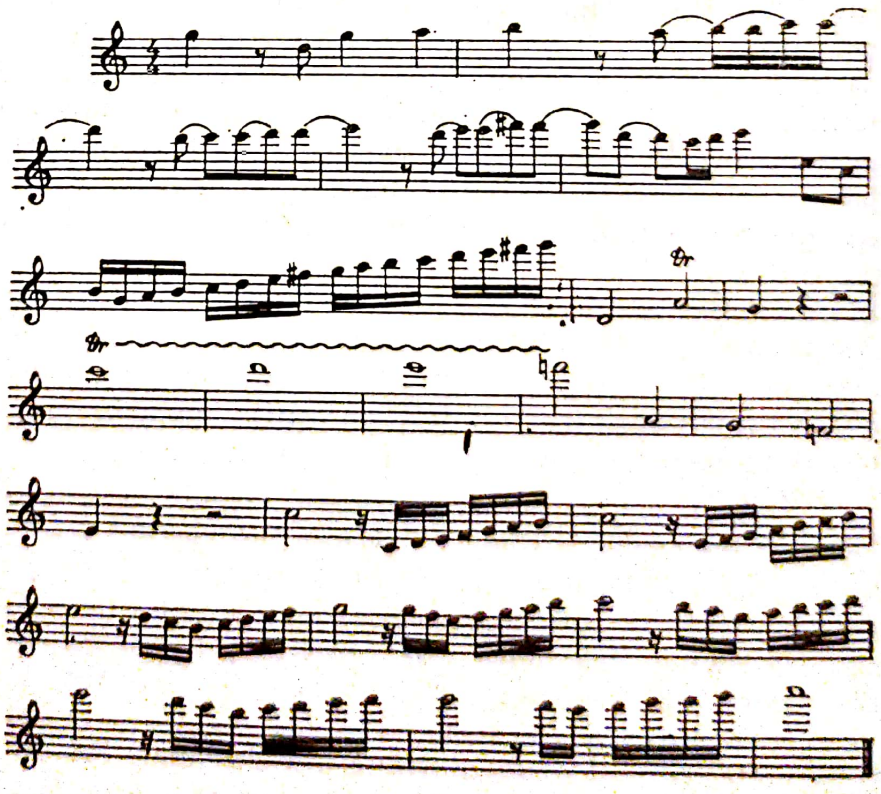
Scanned with OKEN Scanner

# LUCREȚIA AGUIARI*

Aguiari (Lucreția), cantatrice celebră, supranumită Bastardella, s-a născut în Ferrara la anul 1742. Ea s-a numit Bastardella (mica bastardă), din cauză că era fiica naturală a unui mare senior, care o crescu într-o mănăstire, și o învățâ canto, sub direcțiunea abatelui Lambertini. Cel întîi al ei debut în cariera teatrală avu loc în Florența, în 1764. Emoția ce produse vocea ei printre amatorii de muzică făcu ca să fie invitată în cele mai principale orașe ale Italiei. Oriunde ea cînta, vocea ei producea entuziasm. Caracterul talentului ei nu consista numai în expresie ; dar întrecea pe toate rivalele sale în executarea pasajelor de bravură.

Întinderea vocii sale, mai ales cînd se ridica, era un fenomen, un ce extraordinar fără exemplu, căci nu avea de limită decît pe contra *ut*, supraacut.

Pentru a pune temei pe cele zise, ne este destul a aduce aci autoritatea lui Mozart care, într-o scrisoare scrisă din Bologna, cu data din 24 martie 1770, surorii sale Mariana, zice : „La Parma am făcut cunoștința unei cantatrice, celebra Bastardella, și am avut plăcerea a o auzi, chiar în casa ei. Ea posedă o voce frumoasă, o vocalizațiune excelentă și o întindere la acut necrezută. Ea a cîntat în prezența mea pasajele următoare :



* Publicat în : *Almanah musical*, Iași, 2, 1876, p. 80—82.



Scanned with OKEN Scanner

Într-o altă scrisoare scrisă cu aceeaşi dată, Leopold Mozart, părintele ilustrului compozitor, confirma cele zise şi certifica exactitatea pasajelor notate mai sus. Bastardella cînta aceste pasaje cu mai puţină forţă decît notele cele mai [de] jos, însă vocea sa, cu toate acestea, rămînea curată şi sunetele ce scotea erau ca acelea ale unui flaut. Ea scobora vocea, cu cea mai mare uşurinţă pînă la *sol*. Nu era nici frumoasă, nici urîtă, cîteodată avea căutătura speriată ca şi persoanele care sînt supuse atacurilor de nervi, şi cam şchiopăta.

În carnavalul anului 1774, Aguiari fu aplaudată foarte mult, la teatrul cel mare din Milano într-o operă de Colla intitulată : *il Tolomeo*, şi se distinse încă şi mai mult într-o cantată de acelaşi maestru, executată la palatul contelui Tommaso Marini. În anul următor, ea fu chemată la Londra de către proprietarii Pantheonului, unde se dădeau atunci concertele frecventate de către aristocraţie. Antreprenorii consimţiră a-i plăti enorma sumă de una sută lire sterline pentru fiecare seară, cu toate că ea nu vroi a cînta mai mult decît două bucăţi în fiecare concert. După aceea, se întoarse în Italia şi fu angajată în serviciul curţii de Parma. În anul 1780, ea lua în căsătorie pe capelmaestrul Colla, autorul tuturor operelor, care a contribuit a-i face renumele său aşa de mare. De mai mulţi ani, ea renunţase de a mai cînta la teatru şi muri la Parma în 18 mai 1783, în etate de patruzeci de ani.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH ASACHI" IAŞI



483.563
VII-393
A 78

Scanned with OKEN Scanner

# ELENA ASACHI
## Schiță biografică *

Elena Asachi[1], născută Tayber, soția lui Gheorghe Asachi, s-a născut în Viena la anul 1789 octombrie 30[2]. Părintele ei, care fusese profesor și compozitor al capelei M.S. imperatorele Francisc I, îi dădu o educație aleasă la Dresda și apoi la Viena, mai ales în ceea ce privește muzica. Ea avu cei mai buni profesori de muzică vocală, între alții pe celebrul tenor Domino Douzelli ; ea a cîntat înaintea renumiților artiști Rubini, Lablache și Josefine Fodor, mai multe bucăți, cu atîta expresiune și măiestrie încît aceștia au fost transportați de vocea ei simpatică și curată, și apreciind talentul ei muzical a sfătuit-o să urmeze cu studiul muzicii, căci va ajunge o cîntăreață renumită.

Ea cînta și la pian și avea o memorie foarte mare.

Fiind fată învățată, și adusă de vornicul Mihail Sturza (care mai în urmă a fost domn) ca guvernantă la copiii săi, ea făcu cunoștință cu Gheorghe Asachi care o luă în căsătorie la anul 1817.

Elena Asachi a conlucrat neîncetat, alături de neobositul ei soț la dezvoltarea și propagarea muzicii, și putem zice că ea a fost cea dintîi femeie la noi care a făcut tot ce i-a stat prin putință spre a introduce gustul pentru armonia muzicii italiene, germane și franceze, în locul cîntecelor nazale orientale pe care le introduseseră fanarioții, și care erau obișnuite prin saloanele boierilor noștri.

În anul 1834, ea a compus *La Tente*, cantată pastorală în sol major, pe care a cîntat-o ea singură înaintea generalului Kisseleff, la o serbare dată în onoarea lui ; ea a aranjat și muzica piesei de teatru intitulată : *La fête pastorale des bergers moldaves*, compusă de Gh. Asachi, ce s-a jucat în 10 aprilie același an, la teatrul de varietăți, de trupa franceză a lui B. Fourreaux în onoarea și amintirea purcederii în Rusia a numitului general. În această piesă au figurat ca personaje mute : Dimitrie Gusti (fostul primar de Iași), care avea un snop de grîu în mînă,

---

* Publicată în : *Convorbiri literare*, Iași, 21, nr. 6, 1 septembrie 1887, pag. 638—641.

[1] Această biografie e alcătuită după spusa contemporanilor și a relatărilor conținute în *Albina românească* de Gheorghe Asachi.

[2] Data aceasta s-a găsit notată de însăși mîna bătrînului Asachi într-un caiet intitulat „Jurnal al lucrărilor casnice de la 1862—1869", ce se află în păstrarea domnului Corneliu Codrescu.



Scanned with OKEN Scanner

Ghiţă Caliman (fost prefect), care avea o strachină cu faguri de miere, şi Alecsandru Asachi, care închipuia un îngeraş. Tot cu ocazia acestei serbări, Elena Asachi a oferit generalului rus un cîntec pentru voce cu acompaniament de pian, pe care dînsa l-a compus înadins pentru acea serbare. [1]

Pentru sărbătorirea suirii pe tronul Moldovei a lui Mihail Sturza Voievod, în 26 august 1834, ea a compus muzica la piesa : *Dragoche, premier prince souverain de Moldavie*, dramă eroică cu subiect naţional de Gh. Asachi, care s-a reprezentat asemenea la teatru de varietăţi de trupa franceză a lui B. Fourreaux. [2]

Cu ocazia unei serbări date în 25 septembrie 1835 de logofătul Neculai Canta, la moşia sa Horodnicenii, s-a reprezentat într-un parc, unde scena era splendid iluminată şi decorată cu brazi şi flori, piesa *Piatra teiului*, în care Matei Millo, vechiul artist dramatic făcea pe un bătrîn prisacar, Alecsandru Asachi, pe plăieşul Codrat şi tînărul Nicu Canta, pe Cimbru. Pentru acea serbare, Elena Asachi, a transcris aria *De cîte ori în cursul vieţii*, pe melodia franceză „Te souviens tu, disait un Capitaine", care s-a cîntat de Matei Millo înaintea lui Mihail Sturza Vodă şi a mitropolitului Veniamin cu atîta expresie, încît a stors lacrimi de la un numeros public.

În anul 1836, noiembrie 15, înfiinţîndu-se în Iaşi Conservatorul filarmonic - dramatic, Elena Asachi a aranjat după operele italiene, franceze şi germane, muzica la piesele *Laperuz* [3], *Pedagogul*, *Aurariul*, *Armindine*, *Vindemia* şi altele, care se jucau de elevii acelui Conservator, şi care parte erau originale şi parte prelucrate de Gheorghe Asachi după Kotzebue.

Ea a făcut muzica la o *Idilă cu cîntece şi dansuri* [4], şi aceea la imnul intitulat : *Privegherea ostaşului Moldovan*, ambele de Gh. Asachi. Acest imn s-a cîntat în 20 decembrie 1837 de elevii Conservatorului, în casa generalului Teodor Balş, cu prilejul serbării date de ofiţeri, înălţimii sale Mihail Sturza Voievod [5].

În acelaşi an a mai compus şi aria *Se il fato barbaro*, care s-a cîntat asemenea de elevii Conservatorului la Teatrul de varietăţi în beneficiul lui Paul Cervati, profesor de canto la acel Conservator.

În anul 1838, a compus muzica la poezia *Între văile înflorite*, cor pastoral, cîntat în grădina lui Gh. Asachi şi în onoarea onomasticii sale, de către elevii Conservatorului îmbrăcaţi în haine naţionale.

Ea a mai compus şi trei arii, intitulate : *Filomele* — două în do major şi una în sol major, a făcut muzica la *Contrabandul sau Mărfurile engleze* [6], comedie-vodevil, prelucrată de Gh. Asachi, şi aceea la

---

[1] *Albina românească*, 1834, pag. 139 şi 140.

[2] Idem, pag. 295.

[3] *Albina românească*, 1849, pag. 138.

[4] *Albina românească*, 1837, pag. 149 şi 401.

[5] Idem, pag. 401. Muzica acestui imn a devenit acum foarte rară ; s-a tipărit în anul 1837, în litografia Institutului „Albinei" a lui Gh. Asachi.

[6] *Albina românească*, 1847, pag. 81.



Scanned with OKEN Scanner

poezia *Sie starb sagst du* făcută în memoria defunctei Tereza Czihak, soția defunctului doctor Iacob Czihak.

Elena Asachi adora muzica. Toți artiștii care veneau să viziteze Iașul erau introduși la ea în casă, mai cu osebire acei de la opera italiană care în curs de atîția ani au reprezentat pe scena teatrului ieșean operele celor mai renumiți maeștri.

Ea făcea muzica de ansamblu cu ei și îi acompania la pian cu cea mai mare plăcere.

Între românii din timpurile vechi care urmară exemplul dat de eminenta femeie, amintim pe Nicu Bucșenescu [1], Matei Buhuș și Manolachi Husaverghi, toți boieri moldoveni, care cîntau din violină și făceau adeseori duete cu Elena Asachi care cînta la pian.

Ea s-a săvîrșit din viață la anul 1877, mai 9, și s-a înmormîntat în Iași la cimitirul Eternitatea.

Elena Asachi a fost un puternic element de propășire pentru acele timpuri; alături de soțul ei pe care-l ajuta, după cum am văzut, în lucrarea sa de regenerare a poporului român, dînsa a contribuit nu puțin a da societății acelor timpuri gustul pentru muzica adevărată.

---

[1] Mort în Dorohoi pe la anul 1846; a învățat violina la Cuna, care în anul 1836 era profesor de muzică la Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași. La anul 1833 a compus o arie pentru voce cu acompaniament de pian pe cuvintele: „Je te perds oh! ma douce esperance".



Scanned with OKEN Scanner

poezia *Sie starb sagst du* făcută în memoria defunctei Tereza Czihak, soția defunctului doctor Iacob Czihak.

Elena Asachi adora muzica. Toți artiștii care veneau să viziteze Iașul erau introduși la ea în casă, mai cu osebire acei de la opera italiană care în curs de atîția ani au reprezentat pe scena teatrului ieșean operele celor mai renumiți maeștri.

Ea făcea muzica de ansamblu cu ei și îi acompania la pian cu cea mai mare plăcere.

Între românii din timpurile vechi care urmară exemplul dat de eminenta femeie, amintim pe Nicu Bucșenescu [1], Matei Buhuș și Manolachi Husaverghi, toți boieri moldoveni, care cîntau din violină și făceau adeseori duete cu Elena Asachi care cînta la pian.

Ea s-a săvîrșit din viață la anul 1877, mai 9, și s-a înmormîntat în Iași la cimitirul Eternitatea.

Elena Asachi a fost un puternic element de propășire pentru acele timpuri; alături de soțul ei pe care-l ajuta, după cum am văzut, în lucrarea sa de regenerare a poporului român, dînsa a contribuit nu puțin a da societății acelor timpuri gustul pentru muzica adevărată.

[1] Mort în Dorohoi pe la anul 1846; a învățat violina la Cuna, care în anul 1836 era profesor de muzică la Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași. La anul 1833 a compus o arie pentru voce cu acompaniament de pian pe cuvintele: „Je te perds oh! ma douce esperance".



Scanned with OKEN Scanner

# Biografia vornicului TEODOR BURADA*

Vornicul Teodor Burada este născut în anul 1800, iunie 28, în tîrgușorul Odobești, județul Putna.

La anul 1816, a fost trimis la studiu în Iași, la Seminarul Veniamin din Mănăstirea Socola, care pe atunci era singurul așezămînt în Moldova de instrucțiune publică. Pe la anul 1818 s-a dus la Focșani, unde a învățat muzica bisericească, psaltichia, la profesorul Constantin Chiosa, iar limba greacă, pe care o vorbea, pianul și ghitara, la profesorii ce se aflau acolo, și care, boierul din Țara Românească, Serdarul Constantin Robescu, locuitor în Focșani-Muntenia, îi adusese din București, a căror nume cu părere de rău nu le putem da, nefiind cunoscute.

Cu întîmplările politice prin care a trecut țara în anul 1824, sub Domnia lui Ioniță Sturdza Vodă, fiind presupus de răzvrătitor în contra cîrmuirii, a fost ridicat ca om domnesc, dus în Iași, vîrît în protocolul cercetărilor, și trimis la închisoare, în arestul Cămărei Domnești, de unde după vreo cîteva zile, a fost surgunit spre canon la Mănăstirea Neamțu. După două luni, fugind de sub pază a scăpat în Țara Românească, ducîndu-se în București. Acolo, prin mijlocirea lui Constantin Chiosa, fostul său profesor, și care pe atunci era cap școalelor de muzichie în limba națională din tot principatul Valahiei, a fost numit prin Decretul lui Grigorie Ghika Vodă profesor de muzichie în orașul Craiova, la școala publică din Mănăstirea Adormirea Maicii Domnului, pronumită : „Biserica Slugerului Băluță", după ce însă i se făcu mai întîi ispitire (examen) public, de către comitetul școalelor. Acolo a stat zece luni, apoi, după a sa cerere, a fost permutat în aceeași calitate în orașul Cerneț, județul Mehedinți, la școala de la biserica Sfîntei Treimi ; după aceea, retrăgîndu-se din această funcțiune, s-a dus în anul 1826, luna noiembrie, cu boierul Ghiță Opran, în Viena, de unde, despărțindu-se a călătorit în Triest, Veneția și alte orașe din străinătate.

---

* Publicat în : *Biserica Ortodoxă Română*, București, 11, nr. 10, ianuarie 1888, pag. 867. Articolul a apărut nesemnat, fiindcă Teodor T. Burada face trimiteri la propria-i persoană. Asupra paternității materialului nu există îndoieli : în manuscrisul operelor lui Teodor Burada, păstrat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor din București, muzicologul ieșean indică printre propriile lucrări și această *„Schiță biografică a vornicului Teodor Burada"*.



Scanned with OKEN Scanner

După o călătorie de 16 luni, s-a înturnat în Valahia, unde a stat un an ; apoi știind că Domnul, sub a cărui urgie, se afla căzut, nu mai avea frînele cîrmuirii în mîna sa, s-a înturnat în Iași, dînd lecții de muzică instrumentală.

El a fost cel întîi *profesor român* de pian și chitară. În anul 1829, a compus o metodă pentru chitară, întitulată : *Gramatica românească de note, pentru tot fundamentul Kitarei*. Ea urma a se tipări în anul 1833, în tipografia muzicală a lui Gh. Asachi, din institutul Albinei, după cum se vede aceasta din următoarea înștiințare publicată în foaia de pe atunci *Albina Românească*, pag. 180 din același an : „Muzica este o îndeletnicire care îmblînzește caracterul, îndulcește traiul, mîngîie întristarea și aduce plăcere tuturor celor ce se împărtășesc de ea. Atîtea însemnătoare foloase au îndemnat încă din (în)vechime a se face muzica una din părțile educației, și ca aceasta să urmeze pretutindeni pe la toate institute[le] și școli[le], precum și din cei particulari cu cel mai mare spor.

Dorind dl. Sluger Teodor Burada a împărtăși și pe compatrioți de niște asemenea foloase, a alcătuit o *gramatică sau școală* pentru ghitară, cu pilde de arii, dansuri și cîntece, prin care doritorii să poată învăța acest ușor instrument în cel mai scurt timp. Pentru înlesnirea tipăririi s-a ales mijlocul subscrierii cu preț de 8 sorocoveți exemplarul. Drept aceea, cine va vroi a subscrie se va adresa aici în Iași, la redacție, pe la ținuturi, pe la domnii profesori ai școalelor, iar în București, la domnul redactor al *Curierului Român*".

Din împrejurări însă necunoscute, această *gramatica* a rămas netipărită. Materialul se află în păstrarea d-lui Teodor T. Burada, fiul defunctului Vornic, necomplet, în număr numai de 11 file, pe care l-a cumpărat de la un anticar, care-l dobîndise la desfacerea cărților lui Gh. Asachi, de către succesorii săi.

Această gramatică de note prezintă oarecare interes, prin faptul că este, pre cît știm, prima încercare a unei expuneri a regulelor muzicii în limba română. Observăm mai ales silințele autorului de a exprima cu nume românești, deosebiții termeni muzicali, precum și în genere, că toată limba întrebuințată pentru nomenclatura muzicală este originală, deși cam silită. Notele sînt numite după sistemul german.

Faptul că prima gramatică muzicală este o gramatică de chitară, nu trebuie să ne surprindă, întrucît, alături cu flautul, era singurul instrument mai nobil, cu care se puteau îndeletnici boierii noștri, fără a se compromite. Pianele în vremile acelea erau încă foarte rare, iar violina, desconsiderată, ca un instrument dat a se cînta numai de țiganii lăutari.

Înainte de a se da la lumină această scriere, ea a fost cercetată de „*Comisia privighitoare* (de control — n.n.) *asupra cărților de citit în Principatul Moldovei*", care, negăsind în note de muzică nimic compromițător, învoi tipărirea. Iată și adresa trimisă autorului prin care i se învoi tipărirea gramaticii [1] : „Manuscriptul înfățișat de D-ta, sub titlul de *Gramatica muzicală sau școala pentru kitară*, la cererea de a

[1] Această adresă se află în păstrarea dlui Teodor T. Burada. Ea poartă nr. 60, din 1853, iunie, 16.

se învoi tipărirea, cercetîndu-se de comisie şi văzîndu-se, că, încît priveşte instrucţiile ei, ele pot fi slobode de a se da în tipărire. Se sloboade D-tale această voie, cu condiţie ca din exemplarele tipărite, unul dimpreună cu manuscriptul să dai la arhiva comisiei, iar altul, la biblioteca şcoalei publice" [1].

La anul 1830, septembrie 21, căsătorindu-se cu fiica Serdarului Ioan Isăcescu, Maria, şi nepoata Serdarului Chiriac, deschid amîndoi un pension de fete în anul 1831, în care defuncta Maria Burada, soţia sa [2], dădea lecţii de limba română, franceză şi greacă, pe care le cunoştea şi le vorbea foarte bine, pe lîngă că cunoştea şi limba rusească, iar Vornicul, pe atunci Sluger, dădea însuşi lecţii de pian şi ghitară. Reproducem aici înştiinţarea deschiderii acestui întîi pensionat, ţinut de români. Căci pînă atunci numai grecii şi francezii se îndeletniciseră cu asemenea trebi : Dl. Sluger Teodor Burada, cu a sa soţie, nepoata D. Şerdarului Chiriac au cinste a face cunoscut, cum că au aşezat în casa lor o pensiune de nobile demoazele, fiice de boieri. În această pensiune, după bune reguli orînduite, pre lîngă toate îndemnurile cuviincioase, vor primi tinerele persoane o deplină educaţie, în moral, în învăţătura limbii greceşti şi franţuzeşti, în ştiinţă şi în muzică. Numărul din care se va alcătui pensiunea este de 15 persoane, iar preţul de şasezeci galbeni. Pînă acum s-au adunat următoarele demoazele : Fiica D-sale Vornicul Sandu Crupenski, două nepoate a D-sale Vornicesei Casandra Negel, două fiice a D-sale Aga Mihail Veisa, fiica D-sale Spătar C.C. Rucsanda Mălăiasa. Drept acei toţi boieri ce vor dori a folosi pe copiii lor cu buna educaţie, spre a afla tot planul şi condiţiile cu amănuntul, vor binevroi a se adresui în persoană sau în scris către sus-numitul al cărui locuinţă este în Sărărie, pe muchea dealului şi în faţa bisericii numită Vulpe. [3]

Vornicul Burada era şi un foarte mare amator de muzică. El iubea mai ales muzica clasică. La el acasă se făceau totdeauna întruniri muzicale şi se executau quartete de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn şi alţii. La prima violină cîntau Werner şi Paul Hett, la secunda violină Schulz, la violoncel Iosif Herfner, fost capelmaestru [al] muzicii militare, şi Francisc Caudella, fost director al Conservatorului de muzică din Iaşi, iar la alto Pospişil.

---

[1] Observăm că încă de pe la anul 1833, era ordin de a se da la bibliotecile Statului cîte un exemplar din scrierile tipărite.

[2] Maria Burada este născută în Iaşi, în anul 1812, aprilie, 15. Ea s-a săvîrşit din viaţă în anul 1886, februarie, 11. Ea a fost şi cea dintîi care a mai înavuţit şi literatura dramatică, atît de săracă în acele timpuri, cu traducerea dramei *Clopotarul de la Sf. Pavel* de Bouchardy, ce s-a reprezentat pe scena Teatrului Naţional la 15 martie 1848 şi s-a tipărit în Iaşi la 1849. Pe lîngă aceste merite ce le avea pentru conlucrarea ei la mişcarea culturală, defuncta Maria Burada era şi o femeie de un caracter blînd şi de o bunătate exemplară, făcînd bine în ascuns [oamenilor], moştenind de la timpurile în care s-a trezit o adîncă religiozitate, ce a păstrat-o pînă la ultima ei suflare.

[3] *Albina Românească*, 1831, pag. 112. Vezi şi Xenopol : *Memoriu asupra învăţămîntului superior în Moldova-Iaşi*, 1885, pag. 39.



Scanned with OKEN Scanner

El mai era proteguitorul tuturor artiștilor ce veneau din cînd în cînd prin Iași spre a da concerte, le trecea biletele, îngrijea să se facă criticile muzicale care apăreau în *Albina Românească*, într-un cuvînt era centrul în jurul căruia se grupa toată muzica de atunci.

La anul 1850, bătrînul Evdochim Ianov, cumnatul său, care și el iubea foarte mult muzica, și auzise în Rusia corurile cele mai bune de muzică vocală bisericească, se hotărăște a înființa cu a sa cheltuială și la noi cîntarea bisericească europeană. Ceea ce și făcu.

Vornicul Burada contribui și la susținerea acestui cor, prin aceea că puse la dispoziție una din camerele casei sale pentru studiul băieților, iar fiul său, defunctul Gheorghe Burada, și el educat în muzică, le dădea lecții de cîntare corală. [1]

După puțin timp acest cor cînta slujba liturghiei, prefăcută în românește, în biserica Sf. Atanasie, unde era epitrop Ianov, și unde pe la anul 1838 fusese epitrop și defunctul Teodor Burada. Acest cor cînta și la biserica Vulpe. După dorința lui Grigorie Ghika Vodă, acel cor a cîntat mai de multe ori la paraclisul din Curtea Domnească. Mare fu mirarea contemporanilor, cînd, pentru prima oară, auziau în biserica noastră un cor de muzică vocală europeană. Multe urechi, deprinse cu *cîntările nazale* ale psaltichiei, se scandalizau auzindu-l. Din diferite împrejurări, la anul 1858, acel cor s-a desființat.

Pe lîngă metoda de chitară, despre care am vorbit mai sus, defunctul Vornic Teodor Burada a mai scris și : *Testamentul meu* alcătuit în 1848 în vremea înfricoșatei și de viață secerătoare epidemie a holerei, care nu este un testament propriu-zis, atingător de avere, ci o scriere morală și religioasă, îndreptată către fiii săi, în care le da poveți asupra conducerii lor în viață, și arată o cunoștiință destul de bogată și scrierile sfinte.

O altă scriere de natură analoagă este *Rînduiala la anul nou păzită de un părinte creștin.*

În acest timp, Vornicul, deși om în vîrstă, nu înceta cu studiul și se pregătea prin învățătura jurisprudenței la carierele publice. Așa în anul 1847, cînd avea 47 ani, a depus examen de drept, din condica și procedura civilă înaintea jurisconsulților Statului, și i s-a conferit prin atestatul Logofeției Dreptății titlul de „avocat“ privilegiat în Principatul Moldovei. Apoi a fost avocat în timp de mai mulți ani al Mănăstirilor închinate Sf. Mormînt, a Mănăstirilor pămîntești, precum și a celor a Casei școalelor. A ocupat cu vrednicie mai multe funcțiuni ale Statului, el a fost : Președintele Tribunalului Criminal, membru Divanului Domnesc, Președintele Divanului de întărituri, Președinte al Comisiei epitropicești, deputat la Divanul ad-hoc, Președintele Municipalității Iașilor (Primar) și altele.

În anul 1866, iunie, 14, s-a săvîrșit din viață și s-a înmormîntat la biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului pronumită Vulpe, unde fusese epitrop toată viața sa, și pe care o restaurase în totul, după arderea ei la focul cel mare din 1844, care a consumat Iașul.

---

[1] La acest cor a mai dat lecții după aceea și Paul Hett, profesor de violină, și Ed. Hübsch, astăzi inspector general al muzicilor militare din țară.



Scanned with OKEN Scanner

# DIMITRIE CANTEMIR, muzician*

Înainte de a intra în subiectul conferinţei mele, să ne fie permis să aruncăm o privire asupra stării de cultură în care s-a aflat Moldova în trecut. Noi ştim cu toţii că ţara Moldovei — din timpurile cele mai vechi — a fost învăluită şi zdruncinată prin nenumărate tulburări politice ; cu toate acestea ea n-a fost lipsită de şcoli care, fiind menite a răspîndi lumina, au făcut ca Moldova să meargă cu paşi repezi pe calea progresului şi a civilizaţiunei.

Aşa, după cît ne este cunoscut, Domnul Moldovei Alexandru cel Bun (1400—1432) întocmi în Suceava, capitala Moldovei, o şcoală de drept în care învăţaţi din Bizant tîlcuiau legile numite „Basilicalele" ; tot el mai întocmi şi o şcoală de teologie morală unde renumitul Teoctist, mitropolit al Moldovei, tîlcuia dogmele bisericii răsăritului. Apoi Iacob Heraclid Despot, Domnul Moldovei între anii 1561-1563, înfiinţează în Cotnari o bibliotecă şi o Academie sub direcţiunea cancelarului său, Ioan Sommer, şi a doi învăţaţi renumiţi în timpul acela, Lucinius Casper Pencer, ginerele lui Melanchton şi Ioachim Rheticus, profesor de matematică din Crakovia. În acea Academie erau întreţinuţi prunci moldoveni, nu numai cu învăţătură, ci şi cu hrană.

Înainte de 1600 era în ţinutul Sucevei, la Rădăşeni, o şcoală în care Ştefan Tomşa, Voievodul Moldovei, ca copil mic a învăţat carte. Vasile Lupu Vodă înfiinţează în anul 1644 o şcoală în incinta clădirilor mînăstirii Trisfetiteli. În acea şcoală, pe lîngă limba patriei se mai învăţa slavoneşte, latineşte şi greceşte ; tot în aceea şcoală mai înfiinţează şi o tipografie cu scop de a se tipări cărţi în limba românească.

În anul 1745 erau în Iaşi două şcoli puse sub îngrijirea Mitropolitului ţării spre a răspîndi cultura în popor.

Afară de aceste şcoli s-au mai înfiinţat treptat şi alte şcoli care au produs bărbaţi eruditi, chemaţi a conduce ţara noastră către un viitor strălucit. Prin deosebite hrisoave, păstrate la noi din timpurile vechi, aflăm enumeraţi în ele un număr mare de bărbaţi cu ştiinţă de carte. Aşa, pe la anul 1423 găsim pe un moldovean numit Moisi Filosoful, apoi pe diacii Pascu Grămăticul la 1437 ; pe Luca Gră-

---

* Manuscris autograf, în cerneală, 12 file. Reprodus în : *Luceafărul*, Bucureşti, 16, nr. 30(587), 28 august 1973, pag. 4.



Scanned with OKEN Scanner

maticul la 1447, pe Teodor Sacară la 1453 ; pe Ivaşcu din Cotnari la 1454 şi pe alţi mulţi. Apoi mai încoace avem o sumă de bărbaţi renumiţi atît pe terenul literar cît şi ştiinţific, care au făcut fala şi gloria neamului nostru, nu numai înăuntrul ţării, ci şi în afară. Dintre acei care s-au ilustrat înăuntrul ţării putem cita pe : Varlaam Mitropolitul, Dosoftei Mitropolitul, Logofătul Eustrati, Amfilohi Hotiniu, Grigore Ureche, Miron Costin, Neculai Costin, Ion Neculce, Enache Kogălniceanu şi alţii.

Din acei care s-au ilustrat în afară citäm pe : Dimitrie Cantemir, Domnul Moldovei, Neculai Milescu şi Mitropolitul Kievului, Petru Movilă. Fără îndoială, bărbatul cel mai vrednic de laudă şi cel mai învăţat dintre aceştia din urmă este Dimitrie Cantemir, Domnul Moldovei. Nu intră în vederea noastră aici de a face biografia acestui renumit învăţat, cu toate acestea vom spune cîteva cuvinte despre el înainte de a vorbi despre scrierile sale muzicale.

Dimitrie Cantemir s-a născut în Iaşi (sic) la 28 octombrie 1673. El trăise o mare parte din tinereţea sa la Constantinopole. În anul 1710 a devenit Domn al ţării Moldovei, cînd declarîndu-se război între ruşi şi turci, Dimitrie Cantemir a trecut în partea ruşilor.

În 24 iunie 1711, Petru cel Mare, ţarul Rusiei, a şi sosit cu oastea sa pe malul Prutului la Ţutora şi dorind cu acel prilej să vadă Iaşul îndată s-a şi pornit cu Ţarina. Mitropolitul Ghedeon împreună cu boierii ţării şi cu tot norodul i-a ieşit întru întîmpinare şi l-a primit în Curtea Domnească unde a stat trei zile. Dimitrie Cantemir a făcut o masă mare în cinstea Ţarului, ospătîndu-l împreună cu generalii săi, cu pelin şi cu vin de Cotnari, cîntînd atunci şi muzică turcească, tabulhanaoa.

Petru cel Mare, cît a stat în Iaşi, a vizitat bisericile Sfîntul Sava, Golia şi altele, precum şi biserica domnească Sfîntul Niculai, care cu ocaziunea venirii Sultanului Mahomed al IV-lea în Iaşi, în anul 1673, a fost prefăcută în geamie, cînd Hogea s-a suit în clopotniţa bisericii şi a strigat rugăciunea cea turcească obişnuită ca într-o geamie. Mitropolitul ţării de atunci, considerînd aceasta ca o profanare, pecetlui biserica şi stătu închisă trei ani pînă la venirea la domnie a lui Antonie Ruset-Vodă, în anul 1676.

După aceea, Ţarul întorcîndu-se la tabăra sa, a dat şi el o masă în cinstea Voievodului Moldovei Dimitrie Cantemir, fiind poftiţi atunci Mitropolitul ţării Ghedeon, şi mai mulţi boieri.

Petru Ţarul în acel ospăţ a închinat paharele cu nişte vin al lui, de la franţuzi şi îndată cum au băut din acel vin Domnul şi boierii au mărmurit ne spun cronicarii, şi n-au mai ştiut cum au dormit pînă a doua zi. În luna următoare, iulie, s-au încăierat oştile turceşti cu cele ruseşti în satul Stănileşti pe Prut, şi după o luptă de trei zile biruinţa s-a arătat de partea Turcilor.

Încheindu-se apoi pace, oştile ruseşti s-au întors în hotarele lor, iar Dimitrie Cantemir, văzînd că nu mai poate sta în Moldova, întovărăşi pe Ţarul în Rusia, împreună cu peste două mii boieri moldoveneşti /.../ În timpul cît a trăit Cantemir la Constantinopole el a şi zidit după planul său un palat frumos pe ţărmurile Bosforului, îmbodobîndu-l cu o colecţie preţioasă de marmură antică. Acolo el petrecea



Scanned with OKEN Scanner

o viață liniștită dîndu-se cu totul la studiul literaturii, filosofiei și istoriei, dîndu-se cu totul la studiul limbii și muzicei turcești. Pe lîngă toate aceste el se mai îndeletnicea cu matematica și cu arhitectura; toate bisericile zidite de el în trei sate ale sale sînt după planul și gustul său, avînd un stil frumos și original. Cît ar fi dorit ca Guvernul să trimită oameni speciali să ne descrie stilul arhitectonic în care sînt zidite acele biserici, zugrăvindu-le și făcîndu-le cunoscute și nouă. Pînă acuma însă nu s-a făcut nimic în această privință.

Cantemir vorbea: turcește, persianește, arăbește, grecește, latinește, italienește, rusește și românește și înțelegea foarte bine limbile elină, slavona și franceza. El a fost membru al Academiei de Științe din Berlin, și numit de Impăratul Germaniei Carol al VI-lea, „principe al Imperiului Roman". În ceea ce privește pe Dimitrie Cantemir ca scriitor despre muzică și ca artist executant, cronicarii ne spun, că Dimitrie Cantemir era iscusit în meșteșugul cîntărilor la tambur (un instrument cu coarde de sîrmă, din care se cîntă cu o peniță, și cu gîtul lung). El era cunoscut în tot Țarigradul și de aceia Agii îl chemau la ospețele lor turcești pentru zicături. El mai cînta și din *nei* (un soi de fluier de trestie de mare cu sunetele foarte duioase și din care astăzi se mai cîntă prin Geamii cînd se închină dervișii-învîrtitori). El a mai aflat și ritmul ce se numește *„Zar-Bein"*. În călătoriile mele din Orient am cercetat ce va fi fost acel ritm *Zar-Bein,* însă n-am putut afla nimica.

Pentru muzica instrumentală, Cantemir singur ne spune că a avut în timp de 15 ani doi profesori greci, anume pe: Kiemani Ahmet și Angeli, apoi și pe un evreu cu numele Celebico. Cantemir a fost profesor de muzică și a avut de elevi între turcii mai renumiți pe Derviș Osman și Kursungi Ogli, elevul său, și pe alții doi cu numele Tașchi Ogli Sinek Mehemed și Bardaci Mehemed Celebi, care avură de învățător mai întîi pe un anume Camboso Mehemed Aga și după aceea dimpreună și cu Ralachi Epragiole, nobil grec din Constantinopole, i-a învățat teoria muzicii după un metod nou inventat de el. Afară de acești elevi, Cantemir a mai avut și pe Davul Ismail Efendi, mare tezaurar (casier) al imperiului și pe Latif Celebi, hasnadarul său; pe aceștia i-a învățat atît muzica teoretică, cît și practică. Apoi, invitat de aceștia, a compus o carte mică în limba turcească *Despre arta muzicii* și a dedicat-o sultanului Ahmet al II-lea (sic !).

Cîntecele și doinele cele de jale le scria Cantemir cu note muzicale pe care le-a inventat el, această invențiune era necunoscută mai înainte turcilor.

Acele note muzicale nu erau decît literele alfabetului turcesc, și cu aceste note de muzică, inventate de Cantemir, se serviră Turcii și alte popoare din Orient. Cantemir ne spune că: „precum am înțeles — zice el — amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de astăzi de regulile ce am stabilit în această carticică".

Tot Cantemir ne spune următoarele: „Pot să afirm — zice el — că muzica turcească, în ceea ce privește ritmul și proporțiunea cuvintelor, este cu mult mai perfectă decît aceea din Europa, cu toate acestea, trebuie să mărturisesc că ea este foarte greu de înțeles, încît



Scanned with OKEN Scanner

într-un oraș așa de întins ca Constantinopole, unde se află Curtea cea mai mare din lume, între atîția amatori și pricepători de muzică, abia vei găsi vreo trei sau patru care să cunoască în fond principiile și delicateţele acestei arte".

Dar cauza care face ca muzicanții să fie aici atît de rari este greutatea de a putea cuprinde toate acele părticele de sonuri pe care arabii le numesc Terküb, despre care Hogea Musicar, pe urmă Ptolomeu, ziceau că sînt fără număr, după axioma : „Emmakii Terkübate Nihaiet iok", adică nesfîrșită este compoziţiunea părţilor. Nu intră în vederile mele, zice Cantemir, de a mă ocupa aici pe larg de această materie, dar dacă Dumnezeu îmi va da viaţă și sănătate, voi trata despre această artă într-un tratat aparte după sistema și opiniunea lumii orientale".

Acest tratat, după toate cercetările ce am făcut eu pînă acum în diferiți autori ce au scris despre Cantemir, nu l-am aflat, poate că Cantemir nu l-a scris, se poate asemenea că acest tratat să fie în vreo bibliotecă din Astrahan sau din Moscova, sau poate rătăcit pe la moșiile lui din Rusia, sau poate prin bibliotecile universității din Petersburg. Mai rămîne încă deci de cercetat despre acest tractat unde s-ar fi aflînd el, dacă însă a fost scris. Despre metodul nou inventat de Dimitrie Cantemir, pentru a exprima cîntecele și doinele cele de jale prin note muzicale ne vorbește și Villoteau, renumit scriitor francez, născut în 1759, mort la 1839. Acesta ne spune în scrierea sa *Despre semnele sau notele de muzică ale arabilor* și *orientalilor în genere* că „turcii nu cunoșteau pînă la Dimitrie Cantemir semne pentru a nota muzica lor" și Cantemir a fost cel dintîi care le-a inventat.

Cantemir a mai scris : *Cartea Cîntecelor* după gustul muzicei turcești. Această colecțiune de cîntece este foarte răspîndită în Turcia și are mare preț în ochii oamenilor iscusiți din acel loc, ne spun mai mulți scriitori.

Despre această colecțiune de cîntece turcești încă ne vorbește și Villoteau, tot în scrierea sa *Despre semnele sau notele de muzică ale arabilor și orientalilor în genere.*

Străinii cunoșteau de mult încă aceste scrieri muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, noi însă, nici pînă-n ziua de astăzi, nu știm nimic despre ele ; unde s-ar fi aflînd acea colecțiune de cîntece turcești rămîne încă de cercetat. Eu, cu slabele mele mijloace, în călătoriile ce am făcut în Constantinopole și prin alte orașe din Turcia, precum și prin Asia, la Eșchișeir, Angora, Brusa, Panderma, Muhalici și prin alte locuri din Anatolia, am tot cercetat despre această colecțiune, dar n-am aflat nimic. Rămîne ca Academia, care dispune de toate mijloacele necesare pentru acest scop, să cerceteze această prețioasă colecțiune de cîntece turcești a lui Dimitrie Cantemir.

Relativ la muzică, Cantemir a mai scris și *Introducerea în muzica turcească*, aceasta scrisă în moldovenește. Despre această carte renumitul scriitor F. J. Fétis ne spune că manuscrisul se află la Biblioteca din Astrahan.

Dorind să cunosc și eu conținutul acelei scrieri a lui Cantemir, de cea mai mare importanță pentru noi pe terenul artei muzicale, m-am îndreptat cu o cerere către Consulul rusesc de aici, ca să înter-



Scanned with OKEN Scanner

vie pe lîngă Ministerul Afacerilor Străine, Departamentul Asiatic din Petersburg, ca să cerceteze în Biblioteca din Astrahan acel manuscript şi a ne trimite o copie de pe el.

Acel Minister, cu adresa nr. 2674 din 16 septembrie 1875, face cunoscut Consulatului Rusesc din Iaşi, că : „Departamentul a mijlocit către Guvernatorul de Astrahan, şi acesta răspunde că la biblioteca publică din Astrahan nu se găseşte manuscriptul Principelui Dimitrie Cantemir despre muzica turcească".

Nu ne îndoim, mai repetăm încă odată, că Ministerul Instrucţiunei Publice sau Academia Română, care dispun de mijloace, vor face şi alte cercetări, afară de cele făcute de noi, şi se vor interesa ca să descopere unde este, atît *Colecţiunea de cîntece turceşti* a lui Dimitrie Cantemir, cît şi scrierea sa *Introducerea în muzica turcească.*

O datorie sfîntă ni se impune că să cercetăm aceste comori atît de preţioase pentru noi pe terenul muzicii şi să nu le lăsăm să se piardă în noianul timpului şi al uitării.



Scanned with OKEN Scanner

# IOAN BURSUC*

## Cuvîntarea D-lui Teodor T. Burada

La înmormîntarea rămășiților pămîntești ale regretatului artist Ioan Bursuc, în numele profesorilor de la Conservatorul de muzică, d. T.T. Burada a rostit următoarea cuvîntare :

Jalnică adunare,

Ne-am adunat aici, în jurul rămășiților pămîntești ale lui Ioan Bursuc, profesor la Conservatorul nostru de muzică, răpit fără îndurare prea de timpuriu de cruda și nemiloasa moarte.

Scurtă a fost viața acestui artist, scurtă și plină de suferinți. Născut în sărăcie, el a trebuit să lupte cu mizeria spre a putea învăța instrumentul către care îl trăgea o pornire neoprită. A străbătut prin toate greutățile, căci o voință puternică se ascundea în sufletul său, tot atît de puternică ca și focul sfînt al artei ce ardea în adîncurile lui. De aceea și Bursuc, cu studiile făcute numai în țară, la Conservatorul din Iași și cel din București, a ajuns la o desăvîrșire de execuție în adevăr uimitoare. Cînd punea mîna pe violoncel, se comunica scînteia electrică la întreaga sală ce-l asculta. Toți ascultătorii își țineau suflarea pentru a auzi și gusta fiecare din mărgăritarele ce lunecau parcă din arcușul său pe coardele vibrătoare.

Cine nu-și aduce aminte de măiestria neîntrecută cu care executa bucățile clasice cele mai grele ? Cine nu-și aduce aminte duioșia cu care executa cîntecele noastre populare ?

Tonul ce-l scotea din violoncel era larg, puternic și totodată dulce și simpatic. Bursuc avea toate însușirile unui mare artist, pentru că, pe lîngă o tehnică desăvîrșită, el poseda în cel mai înalt grad pasiunea, care singură face pe artiștii cei mari.

S-a stins cu toate acestea, în floarea vieții, fiindcă a dus o viață plină de necazuri și de suferinți, care i-a zdrobit organismul consumat în același

---

* Publicat în : *Evenimentul*, Iași, 7, nr. 1744, 14 februarie 1899.



Scanned with OKEN Scanner

timp de para cea iute arzătoare a artei. Bursuc era și un eminent profesor, căci el știa să inspire elevilor săi iubirea pentru instrumentul care-l preda. Și cum să nu se nască acea iubire în ei, cînd îl auzeau pe maestru scoțînd niște sunete atît de încîntătoare ?

Prin moartea lui Bursuc, România pierde din întregul ogor al artei unul din arborii cei mai roditori.

Amintirea lui va rămîne în mintea celor ce l-au ascultat ca un răsunet al dulcelor accente ale instrumentului său.

Să ne despărțim deci, de pe mormîntul lui, cu adîncă mîhnire, că școala a pierdut un bun profesor și, România întreagă, unul din fii ei cei mai talentați.

Să-i fie țărîna ușoară !



Scanned with OKEN Scanner

## ALEXANDRU FLECHTENMACHER*

Alexandru Flechtenmacher s-a născut la Iași la 23 decembrie 1823, s-a săvârșit din viață la 28 ianuarie 1898 în București. Violonist și compozitor. În Iași a dat mai multe concerte de violină. In 1837 a fost trimis ca bursier în Viena pentru a studia violina și compoziția. În 1840 s-a întors în țară. De la 1844 (?) — pînă la 1847 (?) a fost capelmaistru al Teatrului național din Iași (?) Apoi se duce la Paris spre a se perfecționa în arta sa. Evenimentele politice îl cheamă în țară. La 1848 l-am avut profesor de violină, apoi la 1858 se stabilește în București. La 1861 este numit profesor de muzică la o școală a statului, apoi la 1864 este numit profesor la Conservatorul de muzică din București unde a funcționat pînă la 1894 cînd după aceea trece la pensie. Ca compozitor el are mari merite pentru popularizarea scrierilor autorilor noștri dramatici. A compus muzica pentru piesele : *Însurățeii, Cucoana Chirița la Iași, Chirița în provincie, Baba Hîrca, Scara mîței, Urîta satului, Cimpoiul dracului, Crai Nou, Fata de la Cozia* etc.

---

* Manuscris autograf, în cerneală, 1 p. Colecția Alexandru Burada.

## FLECHTENMACHER*

1. Flechtenmacher, F. Cristian, jurisconsult săsesc, n. 1785 în Brașov. A studiat dreptul în Viena. [In] 1813 a fost chemat de guvernul Moldovei ca pravilist, unde împreună cu frații Lascar și Grigorie Sturdza a compus codicele civil al Moldovei cunoscut sub numele *Condica lui Calimah* (v. ac. I pag. 674 b). După terminarea acestei lucrări, prof. al principelui Grig. Sturdza, 1828 prof. de limba latină în liceul din Iași. Principele Grig. Mih. Sturdza îl făcu căminar. m. 1843.

2. Flechtenmacher, Alexandru, n. 23 decembrie 1823 în Iași, m. 28 ianuarie 1898 în București, violinist și compozitor muzical. În 1837 a fost trimis ca bursier în Viena pentru a studia violina și compoziția. În 1840 se întoarce în țară. De la 1844-47 este capelmaestru al Teatrului Național. Atunci merge la Paris pentru a se perfecționa în arta sa,

---

* Publicate în : *Enciclopedia Română* de Dr. C. Diaconovich, Sibiu, 1900, tomul II, pag. 433.



Scanned with OKEN Scanner

dar evenimentele politice din 1848 îl recheamă în țară, trecînd pe rînd la teatrele din București, Craiova și Iași, iar la 1858, stabilindu-se în București. La 1861 F. este numit profesor de muzică la o școală a statului în București, în 1864 prof. la Conservatorul din București, unde a funcționat pînă la 1894, cînd a fost trecut la pensie. Ca compozitor F. are mari merite pentru popularizarea scrierilor autorilor noștri dramatici. A compus muzica pentru : *Însurăței, Chiriția la Iași, Chiriția în provincie, Baba Hârca, Scara mâței, Urîta Satului, Cimpoiul dracului, Craiu Nou, Fata de la Cozia* etc. A făcut și o colecție de cîntece naționale.

3. Flechtenmacher, Maria, n. 1838 în București, m. 1888. La 1850 a îmbrățișat cariera dramatică și s-a căsătorit cu Alexandru Flechtenmacher la 1853. În 1871 a publicat un volum : *Poesii și Prosă.*

## IOAN PONI*

Ioan Poni s-a născut în Roman la anul 1818. Tatăl lui era preotul Constantin Poni, preot la Episcopia din Roman. Studiile le-a făcut în Academia Mihăileană de unde a ieșit cu titlul de avocat, încercările făcute de Gh. Asachi pentru a introduce teatrul în Iași l-a atras de întâi a jucat ca amator fiind student primele producțiuni ale lui Gh. Asachi, apoi o vocație iresistibilă l-a făcut să îmbrățișeze cariera de actor. A scris mai multe poezii între care se distinge o poezie intitulată *Monahul de la Slatina*, în care descrie pe Mitropolitul Veniamin în exilul său de la Slatina, unde fusesă trimes de Mihail Sturza. Poeziile lui au fost publicate parte în calendarele *Albinei*, parte în diferite foi literare din Iași și din Transilvania *Foia pentru minte* el a tradus mai multe piese de teatru pe care le-a jucat. Încă rolurile de tragedie și dramă. Egumenia de Castru jucată la 19 Fev. 1853, Clopotarul de la Sf. Pavel, Cutremurul de la Martinica. El a murit în Iași la 1854 — a fost înmormîntat la biserica Toma-Cosma, osemintele lui însă a fost duse la Cimitirul Eternitate cu osemintele celorlalți membri a familiei. În timpul domniei lui Mihai Sturza s-a distins ca patriot și liberal în care cauză a fost surgunit la Mănăstirea Soveja, mai tîr-

* Manuscris autograf, în cerneală, 1 p. Colecția Alexandru Burada.



Scanned with OKEN Scanner

ziu i s-a interzis dreptul de a mai şade în Iaşi, atunci a locuit mai în urmă vreo doi ani la o moşioară pe malul Prutului numită Marhonda. La 1848 a luat parte la mişcarea revoluţionară din Iaşi, şi neputînd scăpa în Bucovina împreună cu ceilalţi conducători ai mişcării a fost închis la criminal, de unde n-a scăpat decît după căderea lui Mihai Sturza. Sora lui Poni a intrat de asemenea la teatru după ce a terminat şcoala centrală, a fost măritată cu actorul Teodor Teodorini, juca drame, născută la 1822 şi a murit la 1853.

## POPESCU*

1. Popescu, P. Ana (Anicuţa), actriţă română, a debutat în Bucureşti, în trupa lui Pascali, cam pe la 1873-74. A jucat roluri de ingenuitate, excelînd mai cu seamă în *Scînteia* de Pailleron, *Bucuria casei* şi alte piese. S-a căsătorit cu Grigore Manolescu, devenind împreună directori ai unei trupe ce juca la Teatrul Dacia din Bucureşti. M. [oartă] în urma unei căderi de la al doilea rînd al hotelului Dacia.

2. Popescu, Eufrosina, artistă dramatică, n. 1828 în Craiova, în prezent pensionară, de la 1891, a Teatrului Naţional din Bucureşti. Ea a jucat la început (1845) pe mai multe scene din Europa (sub numele de E. Marcollini), apoi a intrat ca societară la Teatrul Naţional din Bucureşti.

---

* Publicate în : *Enciclopedia Română* de Dr. C. Diaconovich, Sibiu, 1900, tomul III, pag. 642.



Scanned with OKEN Scanner

# Inaugurarea bustului lui GAVRIIL MUSICESCU*

Din partea *Asociaţiei generale a artiştilor din Iaşi,* vorbeşte d. Th. T. Burada. Iată *in extenso* cuvîntarea acestuia :

Onorată adunare,

Voi zice cîteva cuvinte în numele Asociaţiunei generale a artiştilor din Iaşi, care a lucrat totdeauna cu stăruinţă pe terenul artistic, şi care a luat iniţiativa de a scoate la lumină meritele celor care s-au devotat artelor. Unul dintre aceştia este şi mult regretatul Gavriil Musicescu. Cine-i acela care n-a cunoscut pe Gavriil Musicescu, pe acel care timp [de] aproape 40 de ani a desfăşurat o muncă rodnică pe terenul artistic. Elev al acestei şcoli, el s-a deosebit prin talentul său şi zelos de a învăţa mai departe se duse la Conservatorul din Petersburg unde şi a terminat studiul armoniei. Reîntors în ţară a fost numit la acest Conservator profesor prin concurs, pentru care comisiunea examinatoare l-a felicitat pentru răspunsurile date şi pentru succesul mare ce l-a obţinut. El a desfăşurat o activitate neîntrecută şi a ocupat cu demnitate catedra de armonie timp de 31 [de] ani, dînd o serie însemnată de maeştri de muzică, profesorii actuali de pe la gimnazii şi licee.

Onorată adunare,

Musicescu, fostul şi regretatul meu coleg, deşi era un profesor eminent după cum ştim cu toţii, nu s-a mărginit numai a se ocupa cu cultivarea muzicei, ci în dorinţa sa cea mare de a şti ce se petrece şi în afară de lumea muzicală, s-a ocupat cu literatura, cu istoria şi cu dreptul, trecînd examenele la facultatea juridică din Iaşi şi dobîndind diploma de licenţiat în drept. Fiecare trebuie să admire şi să imiteze pe un om ca acesta, care fiind încă profesor la acest conservator nu se sfia a sta alături cu studenţii pe băncile şcoalei, numai şi numai pentru a se cultiva, căci Musicescu ca om inteligent şi cu

---

* Publicat în : *Evenimentul,* Iaşi, 13, nr. 32, 22 martie 1905, pag. 1—2.



Scanned with OKEN Scanner

vederi largi a simțit și a văzut că în țara noastră, acei care se ocupă numai cu artele, fie cît de bun artist, nu e apreciat după cum merită, și aceasta Onor adunare, nu e de mirat căci publicul nostru nu a avut încă timp a se cultiva să ajungă în gradul acela ca să poată aprecia în destul artele.

Numit director la această școală el a căutat prin toate mijloacele ce i-a stat prin putință ca să o susție și să nu o lase să-i scadă din prestigiul ei, lucrînd astfel ca întregul public să se convingă că această școală a fost și este menită să trăiască, iar nu să se piardă, fiind și ea unul din elementele cele mai puternice a culturii popoarelor. Pe terenul artistic Musicescu necontestat are și el meritele sale, dar ceea ce-l face ca numele lui să rămîie nemuritor, este că el a avut fericita inspirație de a aduna melodii populare românești și în urmă prin știința și gustul său artistic a le armoniza și a le îmbrăca cu haina nemuririi, lăsîndu-ne astfel moștenire o adevărată comoară artistică.

Ca dirijorul corului Mitropoliei Moldovei a fost neîntrecut. Repertorul bisericesc îi datorește mult prin aceea că a compus un număr mare de coruri bisericești, liturghia întreagă. Pe lîngă aceste a mai compus apoi și alte bucăți corale precum și romanțe pentru voci și diferite alte compoziții.

Corul Mitropoliei condus cu atîta pricepere de Musicescu ajunsese la apogeu, încît cu drept cuvînt se numea podoaba României. El a făcut ca renumele corului Mitropoliei să fie cunoscut și auzit nu numai la noi în țară [Moldova și Țara Românească — n.n.], ci și în afară, precum în Transilvania, Banat, Timișoara, Basarabia și Bucovina. Cuvintele ne lipsesc pentru ca să putem descrie entuziasmul ce au produs bucățile executate în mod magistral de acel cor sub conducerea neîntrecutului măestru Gavriil Musicescu. Mai cu deosebire cîntecele noastre populare : *Zis-a badea*, *Hai Ileană*, *Dor*, *dorule*, și altele multe au înflăcărat inimile nu numai a fraților noștri de peste fruntarii, ci și a celor străini care au auzit acel cor executîndu-le. De o energie fără margini și gata întotdeauna la muncă, Musicescu vroia să arăte și străinilor ce poate românul pe terenul artistic și de aceea visul lui era să se ducă la Expoziția din Paris, la Constantinopole, la Atena, la Roma și în alte orașe mari ale Europei, dar nimeni nu l-a încurajat, nimeni nu i-a întins o mînă de ajutor, guvernul țării a rămas surd și indiferent față cu stăruințele ce punea Musicescu în dorința lui cea mare ca să ne ridice pe terenul artistic, arătînd străinilor neîntrecutul cor Mitropolitan și în același timp duioșia și gingășia cîntecelor noastre populare, neîntrecute de alte popoare.

Onor. Adunare, Țara noastră nevoiașă de oameni de valoare a fost crunt lovită prin moartea lui Musicescu. Un luceafăr a României a apus. Va rămîne însă pentru întreg neamul românesc Musicescu nemuritor, operele lui stau ca dovadă că a muncit și s-a sacrificat pentru artă. Va rămîne o amintire neștearsă în sufletul tuturor românilor energia și perseverența cu care a lucrat pentru dezvoltarea și propagarea muzicii la noi.



Scanned with OKEN Scanner

vederi largi a simțit și a văzut că în țara noastră, acei care se ocupă numai cu artele, fie cît de bun artist, nu e apreciat după cum merită, și aceasta Onor adunare, nu e de mirat căci publicul nostru nu a avut încă timp a se cultiva să ajungă în gradul acela ca să poată aprecia în destul artele.

Numit director la această școală el a căutat prin toate mijloacele ce i-a stat prin putință ca să o susție și să nu o lase să-i scadă din prestigiul ei, lucrînd astfel ca întregul public să se convingă că această școală a fost și este menită să trăiască, iar nu să se piardă, fiind și ea unul din elementele cele mai puternice a culturii popoarelor. Pe terenul artistic Musicescu necontestat are și el meritele sale, dar ceea ce-l face ca numele lui să rămîie nemuritor, este că el a avut fericita inspirație de a aduna melodii populare românești și în urmă prin știința și gustul său artistic a le armoniza și a le îmbrăca cu haina nemuririi, lăsîndu-ne astfel moștenire o adevărată comoară artistică.

Ca dirijorul corului Mitropoliei Moldovei a fost neîntrecut. Repertorul bisericesc îi datorește mult prin aceea că a compus un număr mare de coruri bisericești, liturghia întreagă. Pe lîngă aceste a mai compus apoi și alte bucăți corale precum și romanțe pentru voci și diferite alte compoziţiuni.

Corul Mitropoliei condus cu atîta pricepere de Musicescu ajunsese la apogeu, încît cu drept cuvînt se numea podoaba României. El a făcut ca renumele corului Mitropoliei să fie cunoscut și auzit nu numai la noi în țară [Moldova și Țara Românească — n.n.], ci și în afară, precum în Transilvania, Banat, Timișoara, Basarabia și Bucovina. Cuvintele ne lipsesc pentru ca să putem descrie entuziasmul ce au produs bucățile executate în mod magistral de acel cor sub conducerea neîntrecutului măestru Gavriil Musicescu. Mai cu deosebire cîntecele noastre populare : *Zis-a badea, Hai Ileană, Dor, dorule,* și altele multe au înflăcărat inimile nu numai a fraților noștri de peste fruntarii, ci și a celor străini care au auzit acel cor executîndu-le. De o energie fără margini și gata întotdeauna la muncă, Musicescu vroia să arăte și străinilor ce poate românul pe terenul artistic și de aceea visul lui era să se ducă la Expoziția din Paris, la Constantinopole, la Atena, la Roma și în alte orașe mari ale Europei, dar nimeni nu l-a încurajat, nimeni nu i-a întins o mînă de ajutor, guvernul țării a rămas surd și indiferent față cu stăruințele ce punea Musicescu în dorința lui cea mare ca să ne ridice pe terenul artistic, arătînd străinilor neîntrecutul cor Mitropolitan și în același timp duioșia și gingășia cîntecelor noastre populare, neîntrecute de alte popoare.

Onor. Adunare, Țara noastră nevoiașă de oameni de valoare a fost crunt lovită prin moartea lui Musicescu. Un luceafăr a României a apus. Va rămîne însă pentru întreg neamul românesc Musicescu nemuritor, operele lui stau ca dovadă că a muncit și s-a sacrificat pentru artă. Va rămîne o amintire neștearsă în sufletul tuturor românilor energia și perseverența cu care a lucrat pentru dezvoltarea și propagarea muzicii la noi.



Scanned with OKEN Scanner

Onorată adunare,

Dacă în viață cei mai mulți dintre artiști nu au fericirea să se bucure de roadele muncii lor, să fim mulțumiți că măcar după moarte se găsesc între noi apostoli care să scoată la lumină faptele și meritele celor duși dintre noi. Să rămîie deci în Conservatorul nostru de muzică și declamațiune bustul lui Musicescu, făcut din inițiativa Asociațiunei generale a Artiștilor din Iași și cu binevoitorul concurs al corului Mitropolitan, a profesorilor Conservatorului, precum și a altor persoane, ca un impuls pentru aceia care să sacrifică pe altarul artelor.

•

Ziua de ieri va rămîne pentru elevii Conservatorului o zi de care vor trebui să-și amintească ca de ceva sfînt și chipul fostului lor profesor ce veșnic le va ieși în față să le fie ca o încurajare pentru muncă, așa cum o înțelegea Musicescu, așa cum o voia Musicescu.



Scanned with OKEN Scanner

Onorată adunare,

Dacă în viaţă cei mai mulţi dintre artişti nu au fericirea să se bucure de roadele muncii lor, să fim mulţumiţi că măcar după moarte se găsesc între noi apostoli care să scoată la lumină faptele şi meritele celor duşi dintre noi. Să rămîie deci în Conservatorul nostru de muzică şi declamaţiune bustul lui Musicescu, făcut din iniţiativa Asociaţiunei generale a Artiştilor din Iaşi şi cu binevoitorul concurs al corului Mitropolitan, a profesorilor Conservatorului, precum şi a altor persoane, ca un impuls pentru aceia care să sacrifică pe altarul artelor.

*

Ziua de ieri va rămîne pentru elevii Conservatorului o zi de care vor trebui să-şi amintească ca de ceva sfînt şi chipul fostului lor profesor ce veşnic le va ieşi în faţă să le fie ca o încurajare pentru muncă, aşa cum o înţelegea Musicescu, aşa cum o voia Musicescu.



Scanned with OKEN Scanner

# Un prince moldave musicien [1]

Le prince Démètre Cantémir est une des personnalités les plus originales de l'histoire moldave. Esprit curieux, extrêmement cultivé, il avait voyagé un peu partout en Orient. Toutes les questions d'histoire, de philosophie, de mathématiques, d'architecture le passionnaient et il trouva le temps de leur consacrer des ouvrages originaux, au milieu d'affaires politiques fort absorbantes. Il parlait, et couramment dit-on, une foule de langues : le turc, le persan, l'arabe, le grec, le latin, l'italien, le russe ; il comprenait et lisait aisement le français et le slavon. Mais ce qui nous intéresse le plus ici, c'est sa science musicale. Elle fut très grande et doublée, au dire des contemporains, d'un talent d'exécution des plus remarquables.

Le prince Démètre Cantémir était né a Iassy en 1673. Lorsque son père, Constantin Cantémir, devint Prince régnant de Moldavie il fut, selon un vieil usage, envoyé comme otage à Constantinople, puis à Antioche. Il passa ainsi, à diverses reprises, près de quinze années en Turquie. C'est alors qu'il se passionna pour la musique. Il apprit d'abord à jouer du *nei* et de la *tambura*. Le premier de ces instruments était une sorte de flûte droite et le second une cobza, espèce de guitare à manche allongée. Tout en apprenant la pratique de ces instruments, le jeune Cantémir se mit aussi au courant de ce que l'on connaissait alors là-bas de théorie musicale. Il devint maître de bonne heure. Nous le verrons peu de temps après grouper autour de lui de nombreux élèves et donner des leçons fort recherchées de musique turque. Quelques-uns de ses disciples deviendront eux aussi, grâce à son enseignement, des musiciens de mérite.

Un de ses meilleurs titres de gloire musicale est l'invention d'une notation nouvelle, un peu compliquée peut-être pour nous, de la musique turque. Il représente les notes à l'aide des lettres de l'alphabet arabe et d'un certain nombre de signes conventionnels.

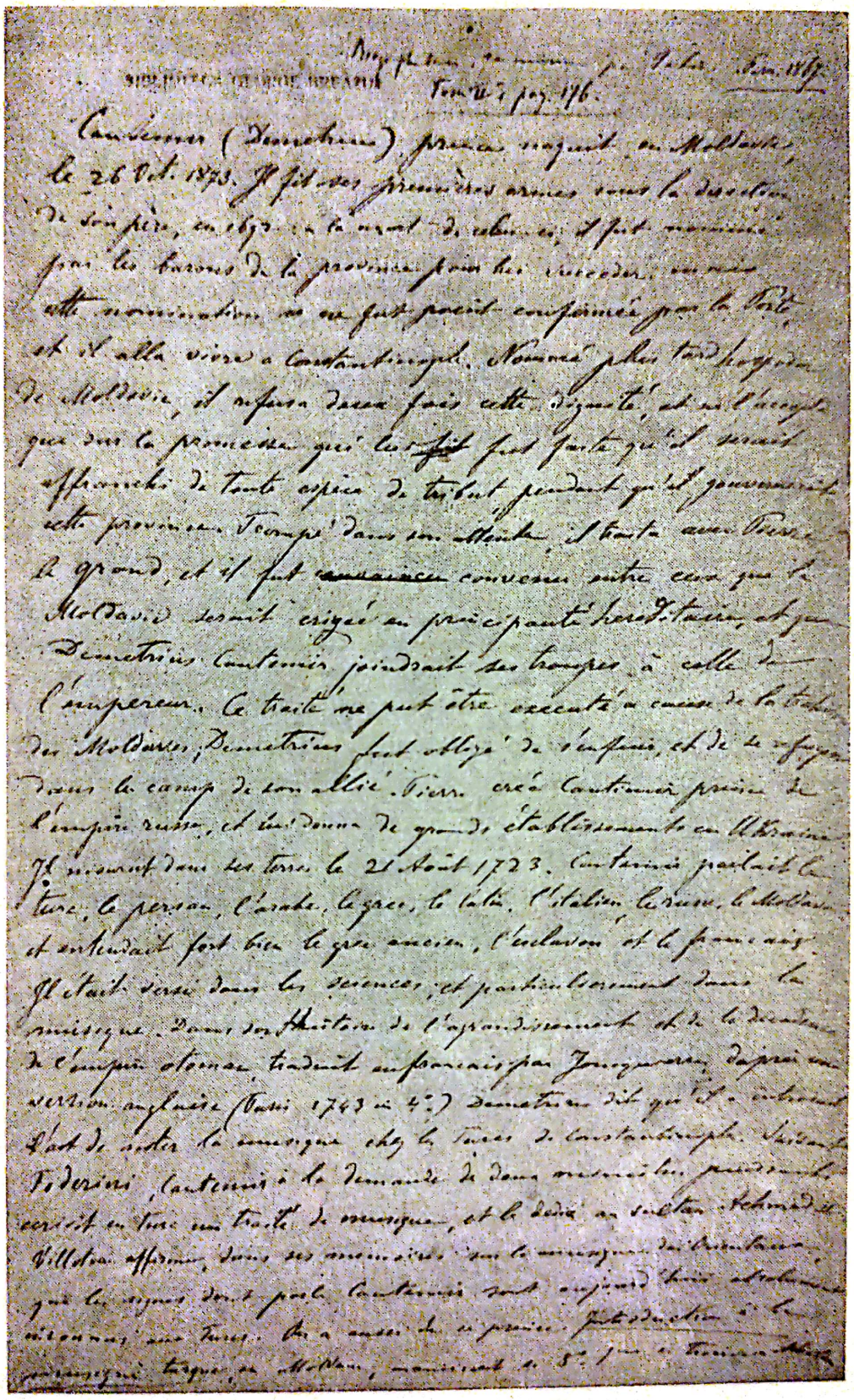
Nous avons aussi de lui un bon nombre d'ouvrages sur la musique. Le premier est un *Traité*

---

[1] Nous donnons ici seulement le résumé, communiqué par l'auteur, d'une fort intéressante communication, lue en séance publique à l'Académie Roumaine, par M. Théodore Burada, membre correspondant, le 11 Déc. 1909. Nous reviendrons plus tard sur cette étude et en publierons les fragments les plus importants. In : Revue de Roumanie, Bucureşti, 1, nr. 1, Janvier 1910, p. 8—10.



Scanned with OKEN Scanner



Fr. J. Fétis : *D. Cantemir.* Copie de T. T. Burada.

*de musique turque*, dédié au sultan Ahmed II. Son *Livre des Chansons* renferme un bon nombre d'oeuvres musicales composées par lui-même, selon les anciennes traditions de la musique turque. Nous avons aussi une *Introduction à la musique turque écrite en langue moldave.*

Sa notation ingénieuse, ses airs d'un charme si original, lui ont attiré les plus grands éloges de ceux qui ont écrit sur l'histoire de la musique. Toderini, Castellan, Sulzer, Athanase Comnène-Ipsilante, Fétis et d'autres encore, le citent comme un des musiciens les plus importants en sa spécialité. Récemment encore, un érudit musicographe turc, M. Rauf Yekta Bey de Constantinople a publié dans la „Revue Musicale" 7-e année, No. 5, Paris, 1907, p. 118, un „peshrev", morceau écrit avec la notation inventée par Cantémir et qu'il a transcrit en notation musicale moderne. Dans l'empire ottoman, on regarde toujours Cantémir comme le plus grand musicien national de jadis. Les artistes et les amateurs d'aujourd'hui l'appellent encore : „notre célèbre musicien, Prince Cantémir".

La plupart de ses airs sont restés populaires. La „Carte postale" qui vulgarise tout de nos jours a reproduit, en Turquie, un bon nombre de ses chansons en notation moderne. On les appelle les airs de „Cantemiroglu". Souvent encore, on les entend chanter par les musiciens ambulants dans les rues de Constantinople ; nous les avons entendus aussi dans les rues des vilayets de Khodavendikiar et de Koghiala en Asie.

M. le Dr. Rauf Yekta Bey possède un manuscrit qui semble avoir été écrit du temps même de Cantémir et dans lequel se trouvent un bon nombre d'airs turcs et un „peshrev" avec la notation inventée par lui. Ce manuscrit est fort précieux, car il renferme également un traité comprenant toutes les règles de la notation cantémirienne.

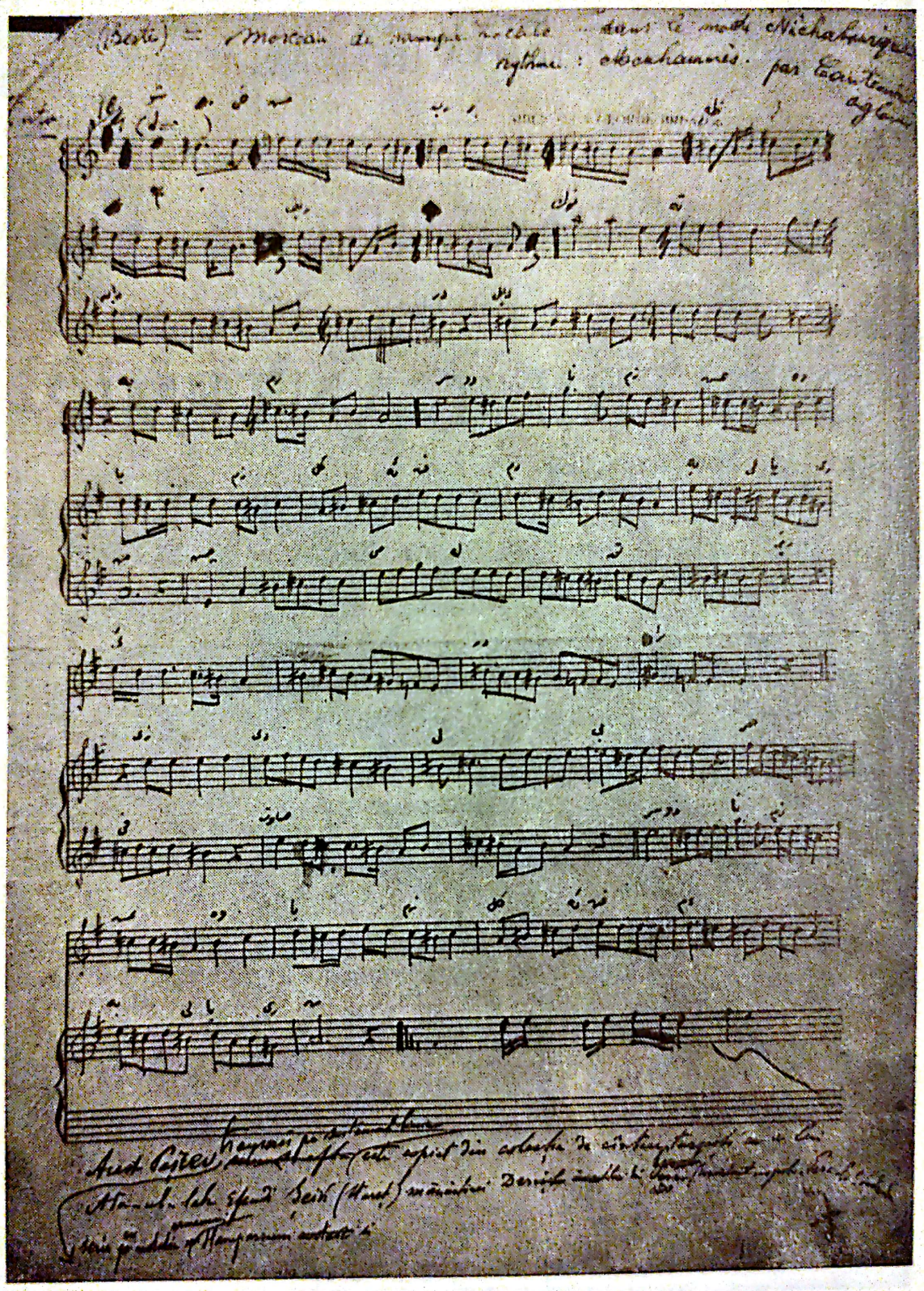
Nous pouvons ainsi connaître d'une manière précise, les vieilles gammes des modes orientaux et les rythmes musicaux dans lesquels Cantémir a écrit ses mélodies.

Nous avons traduit en roumain quelques-unes des poésies mises en musique par Cantémir et nous avons également transcrit un certain nombre de ses compositions pour le *nei* et la *tamburà* en étudiant leur authenticité. Dans un prochain numéro de la *Revue de Roumanie*, nous donnerons quelques exemples expliqués de ces transcriptions, en publiant quelques fac-similes des textes et de leur notation originale.

Il serait grandement à désirer que l'on réunisse tous les écrits musicaux du prince Cantémir. Ce serait un document fort précieux pour l'histoire de l'art en Roumanie, de notre art musical en particulier, si curieux et si peu connu. L'intérêt témoigné par les savants étrangers pour les oeuvres de Cantémir est pour nous un précieux encouragement à étudier davantage ces trésors de notre passé et à sauver de l'oubli des oeuvres d'une telle valeur. Ce désir sera satisfait en partie par les publications faites par l'Académie Roumaine, en attendant qu'une édition complète vienne consacrer définitivement la gloire de notre Prince-musicien.



Scanned with OKEN Scanner



*Peşrev* de D. Cantemir. Transcripţie de Rauf Yekta.



Scanned with OKEN Scanner

ACADEMIA ROMÂNĂ

# SCRIERILE MUZICALE

ALE LUI

# DIMITRIE CANTEMIR

## DOMNITORUL MOLDOVEI

DE

**TEODOR T. BURADA**
MEMBRU CORESPONDENT AL ACADEMIEI ROMÂNE

EXTRAS DIN
ANALELE ACADEMIEI ROMÂNE
Seria II. — Tom. XXXII.
MEMORIILE SECȚIUNII LITERARE

BUCUREȘTI
LIBRĂRIILE SOCEC & Comp., C. SFETEA și LIBRĂRIA NAȚIONALĂ
LEIPZIG
OTTO HARRASSOWITZ.
VIENA
GEROLD & COMP.
1911.

27.304.

Studiul alăturat a fost publicat în acest volum de la p. 79—192.



Scanned with OKEN Scanner

# Scrierile muzicale ale lui DIMITRIE CANTEMIR, domnitorul Moldovei

Deşi din timpurile cele mai vechi ţara Moldovei a fost învăluită şi zdruncinată prin nenumărate tulburări politice, totuşi n-a fost lipsită de şcoli şi de bărbaţi luminaţi, care au răspîndit cultura în popor şi au făcut *fala* şi *gloria* neamului nostru, nu numai înăuntrul ţării, ci şi afară.

Dintre cei care s-au ilustrat înăuntrul ţării în timpurile vechi, avem pe : *Varlaam Mitropolitul, Dosofteiu Mitropolitul, Logofătul Eustratie, Amfilohie Hotiniu, Grigore Ureche, Miron Costin, Neculai Costin, Ioan Neculce, Enachi Kogălniceanu* şi alţii : iară în afară de ţară avem pe *Dimitrie Cantemir, Neculai Milescu, Petru Movilă, Mitropolitul Kievului* şi alţii.

Bărbatul cel mai vrednic şi mai învăţat şi cu cunoştinţele cele mai vaste dintre aceştia din urmă a fost fără îndoială Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei.

Nu voi face aici biografia acestui bărbat erudit şi nici nu voi analiza importantele sale scrieri literare şi ştiinţifice, mă voi mărgini numai, pe cît îmi va sta prin putinţă, a face o dare de seamă despre cunoştinţa sa asupra teoriei muzicii turceşti, precum şi despre activitatea ce a desfăşurat pe acest teren, dînd în acelaşi timp şi o colecţie de compoziţiile sale necunoscute încă la noi, scrise parte pentru voce şi parte pentru *nei* şi *tambura*, care, pe lîngă *eud* (un soi de cobză), au fost pe atunci şi sînt încă şi astăzi instrumentele cele mai întrebuinţate şi mai de seamă în tot Orientul. O parte din acele compoziţii, ce se numesc *Cantemiroğlu* [1], le-am adunat de pe la lăutarii turci în călătoriile ce am făcut în mai multe rînduri, atît în Constantinopol, cît şi în Vilaietele *Khodavendikiar* şi *Kodgialî* din Asia.

## CAP. I

*STUDIILE MUZICALE FĂCUTE DE CANTEMIR ÎN CONSTANTINOPOLE ● PROFESORII CE A AVUT ● ELEVII CE EL A PRODUS CA PROFESOR DE MUZICĂ ● NOTELE INVENTATE DE CANTEMIR PENTRU TURCI ● SCRIITORII STRĂINI CARE AU VORBIT DESPRE ACEASTĂ INVENŢIUNE.*

Dimitrie Cantemir s-a născut în Moldova, în oraşul Iaşi (sic) la 26 octombrie 1673, şi s-a săvîrşit din viaţă la 21 august 1723, în satul Dimitrovka din Rusia [2].

---

[1] *Oğlu* înseamnă la turci *fiu*, adică *fiul lui Cantemir.*

[2] *Dimitrie Cantemir Domnul Moldovei* (scurtă biografie de Bantăş Kamenski), tradusă din rusește de Victor C. Gervescu, Bucureşti, 1902, pag. 8 şi 17.



Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a fi Domnul țării Moldovei, el a trăit o mare parte din tinerețea sa în Constantinopol, unde în tot timpul cît a stat acolo, pe lîngă limba turcească care o învățase și o cunoștea foarte bine [1], s-a dedat și la studiul muzicii turcești pe care o învățase cu temei timp de 15 ani, atît în partea ei teoretică cît și practică, avînd profesori renumiți. Pentru muzica instrumentală, pe doi greci : *Kiemani Ahmed*, un renegat, și pe *Angeli*, ortodox. [2]

Cantemir cînta foarte bine la *tambură*, un instrument oriental cu gîtul lung și cu coarde de sîrmă. Cronicarul Niculai Costin ne spune că [3] : „Fiind el om isteț, știind și carte turcească bine, se vestise acmu în tot Țarigradul numele lui de îl chema Agii la ospețele lor cele turcești pentru prieteșug ce avea cu dînșii. Alții zic, știind bine în *tambur*, îl chemau Agii la ospețe pentru zicături".

Afară de acest instrument, el mai știa să cînte și din *nei* [4], un fluier de trestie ca și cavalul nostru ciobănesc.

După un studiu aprofundat asupra muzicii turcești, Cantemir își făcuse mare renume, fiind privit ca unul din cei mai mari muzicanți din capitala Imperiului Otoman. El dădea și lecții de muzică. Între elevii lui cei mai de seamă, arătăm pe : *Tastci Ogli*, *Sinik Mehemed* și *Bardaci Mehemed Celebi* care avură mai înainte de profesor pe un anume *Camboso Mehemed Aga*, apoi și pe un nobil grec din Constantinopol, numit *Ralaki Eupragiote*.

Afară de acești elevi, el a mai avut pe *Daul Ismail Effendi*, mare cassier al Imperiului și pe *Latif Celebi*, subcasierul său. [5]

Pe lîngă muzica instrumentală, Cantemir învăța pe elevii săi teoria muzicii turcești și apoi cu un metod nou i-a învățat notele pentru a exprima cîntecele, pe care note *le-a inventat el*, fiind necunoscute mai înainte turcilor, precum și altor popoare din Orient, neexistînd semne cu care să-și poată nota muzica lor. [6]

Notele muzicale inventate de Cantemir nu sînt decît literele alfabetului turcesc.

Invenția acestor note a avut un mare răsunet în toată lumea muzicală din Orient, și scriitorii străini cei mai însemnați, care au scris relativ la starea acestei muzici, vorbesc despre notele inventate de Cantemir. Așa *Jean Baptist Toderini*, care pe la anul 1781 trăia în

---

[1] El mai știa și limbile : persana, araba, greaca, latina, italiana, ruseasca, slavona, româna și franceza. (*Descrierea Moldovei* de Prințul Dimitrie Cantemir, Iași, 1851, pag. XIII).

[2] *Istoria Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir, ediția Academiei Române, București, MDCCCLXXVI, nota de la pag. 217.

[3] *Letopisețul țării Moldovei* de M. Kogălniceanu, Iași, ediția II, 1872, pag. 89.

[4] *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* de Anton Pann, București, 1845, pag. XXIX.

[5] *Istoria Imperiului Otoman* de D. Cantemir, ediția Academiei Române, nota de la pag. 218.

[6] *Istoria Imperiului Otoman* de D. Cantemir, nota de la pag. 218.



Scanned with OKEN Scanner

Constantinopol, a scris o carte de mare importanţă tratînd despre literatura şi muzica turcească. El ne spune că [1] :

„Turcii datoresc lui Cantemir *notele de muzică*, care le-a aplicat cel dintîi la cîntece turceşti şi pentru care scop a compus o carte mică foarte rară".

După multe cercetări grele, am izbutit să găsesc un exemplar. Am văzut notele, care erau litere şi numere turceşti, după cum întrebuinţau vechii greci [2] şi latini pentru literele alfabetului lor ; precum şi italienii se serveau de asemenea înainte ca Benoit [3] din Arezzo să fi găsit punctele pe care după trei sute de ani, *Jean Muris de Paris* le înlocui cu notele de care ne servim acum.

Despre notele de muzică inventate de Cantemir ne vorbeşte asemenea şi scriitorul L. A. Castellan, arătîndu-ne, ca şi *Toderini*, că : *„notele cu care scriau turcii ariile se datoresc lui Cantemir şi că această metodă, pe care el a inventat-o, era necunoscută pînă atunci turcilor.* [4]

Marele scriitor francez *Villoteau* (Guillaume-André), în importanta sa scriere : *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte*, Paris, 1812, la art. VIII, pag. 21, vorbind despre Cantemir, ne arată şi el că acesta a inventat notele de muzică cu care se servesc turcii spre a nota muzica lor.

Cele scrise în acest articol fiind de cea mai mare importanţă pentru noi, găsim nimerit a-l reproduce în întregimea lui :

„Orientaliştii, cu două sute de ani în urmă, nu cunoşteau de loc semne pentru a nota muzica lor şi muzica arabă. *Demetrius de Cantemir* [5] fu acela care a inventat, acuma o sută şi cîţiva ani, acele semne cu care se servesc astăzi în cîteva ţări din Orient, şi mai cu seamă în Turcia.

---

[1] *De la littérature des Turcs* par l'Abbé Toderini, traduit de l'italien en français par l'Abbé de Cournand, Lecteur et Professeur Royal, Paris, MDCCLXXXIX, tom. I, pag. 218.

[2] *Alipii Fabulae.*

[3] Toderini face o eroare cînd arată pe Benoit din *Arezzo*, în loc de *Guido* din Arezzo. (Nota Autorului).

[4] *Moeurs, usages, coutumes des Othomans et abrégé de leur histoire*, Paris 1812, pag. 217.

[5] Demetrius de Cantemir este născut dintr-o familie ilustră din Tartaria. El s-a născut în 1673. Părintele său era guvernator a trei judeţe din Moldova. Acesta trimise pe fiul său la Constantinopol la învăţătură. Demetrius de Cantemir rămase în acest oraş aproape vreo 20 de ani. Acolo s-a dedat studiului limbii turceşti şi al muzicii şi făcu progrese cu repeziciune. În timpul cît a stat acolo, el a închipuit notele de muzică cu care s-au servit de atunci în această ţară şi în alte ţări din Orient. Aceste note nu sînt altceva decît literele alfabetului turcesc, care este aproape ca şi al limbii arabe. Valoarea numerică a literelor fu regula pe care a urmat-o pentru a arăta ordinea succesivă a sunetelor scării muzicale, suind pe grade despărţite unele de altele prin o a treia parte de ton. Printre diferitele opuri compuse de Demetrius de Cantemir, se aminteşte un *Caiet de arii după regula muzicii turceşti*, un volum in 4°, şi o *Introducere la muzica turcească* in 8° în moldoveneşte.



Scanned with OKEN Scanner

Este absolut fără nici un temei, ceea ce Meninski și mai mulți scriitori au susținut, că acele note au fost puse în practică de către arabi pentru muzica lor ; ei niciodată nu s-au servit de asemenea note. Bărbații cei mai învățați dintre ei ne-au încredințat că n-au avut niciodată cunoștință de note, și în adevăr că nu se face mențiune despre aceasta în nici unul din tratatele de muzică compuse de arabi, din orice epocă au fost scrise ele.

Ceea ce, precum se pare, ar fi putut pricinui și întări această eroare este că semnele muzicale pe care Demetrius de Cantemir le născoci, sînt formate din literele alfabetului arab. Dar se știe că, de mai multe secole, literele arabe au fost adoptate în toate limbile popoarelor din Orient, care au fost subjugate de către arabi și au îmbrățișat islamismul. Demetrius de Cantemir care-și primise educația la Constantinopol, unde își făcu toate progresele și toate descoperirile sale în muzică, n-a preferat literele arabe pentru a nota muzica, decît pentru că sînt aceleași ale limbii țării în care locuia, limbă în care el scrise operele sale asupra muzicii.

Fără îndoială el n-a avut ambiția nebună de a face să se adopteze notele sale de către arabi, și încă și mai puțin de către egipteni, care sînt popoare în adevăr puțin curioase de noutăți și la care muzica prescrisă de religie este privită ca o artă de desprețuit."

Din cele arătate mai sus în acest articol se mai vede că notele inventate de Cantemir n-au fost adoptate și nici îmbrățișate de turci sau de alte popoare din Orient, pentru ca ele să aibă o durată mai îndelungată, și nu mult după ce au fost date la lumină ele au dispărut cu totul, așa că în mai multe locuri n-a mai rămas nici o urmă despre fosta lor existență.

Despre aceasta și directorul Conservatorului de muzică din Bruxelles F. I. Fetis, în importanta sa lucrare : *Biographie Universelle des musiciens,* Paris, 1866, la cuvîntul *Cantemir,* ne arată că : „semnele inventate de acesta pentru turci, cu care ei să-și poată nota ariile lor, astăzi sînt cu totul necunoscute lor".

Asemenea și L. A. Castellan, vorbind despre obiceiurile și istoria turcilor [1], ne spune că Mouradjia d'Osson arată că „nu se mai află nici cea mai mică urmă despre metoda nouă, aceea de a nota cîntecele prin note, inventată de Cantemir".

Atanasie Comnen - Ispilante, vorbind și el despre Dimitrie Cantemir, ne arată că acest bărbat erudit a învățat muzica turcească timp de 15 ani de pe la diferiți dascăli *hanendele* (cîntăreți) și *sazendele* (cîntători din instrumente), și că atît înaintase în cunoștința muzicii, încît o preda și la alții mulți, apoi că el cel dintîi a alcătuit semnele muzicii turcești spre înțelegerea și urmarea sunetelor, metodă necunoscută turcilor și născocită de Cantemir. [2]

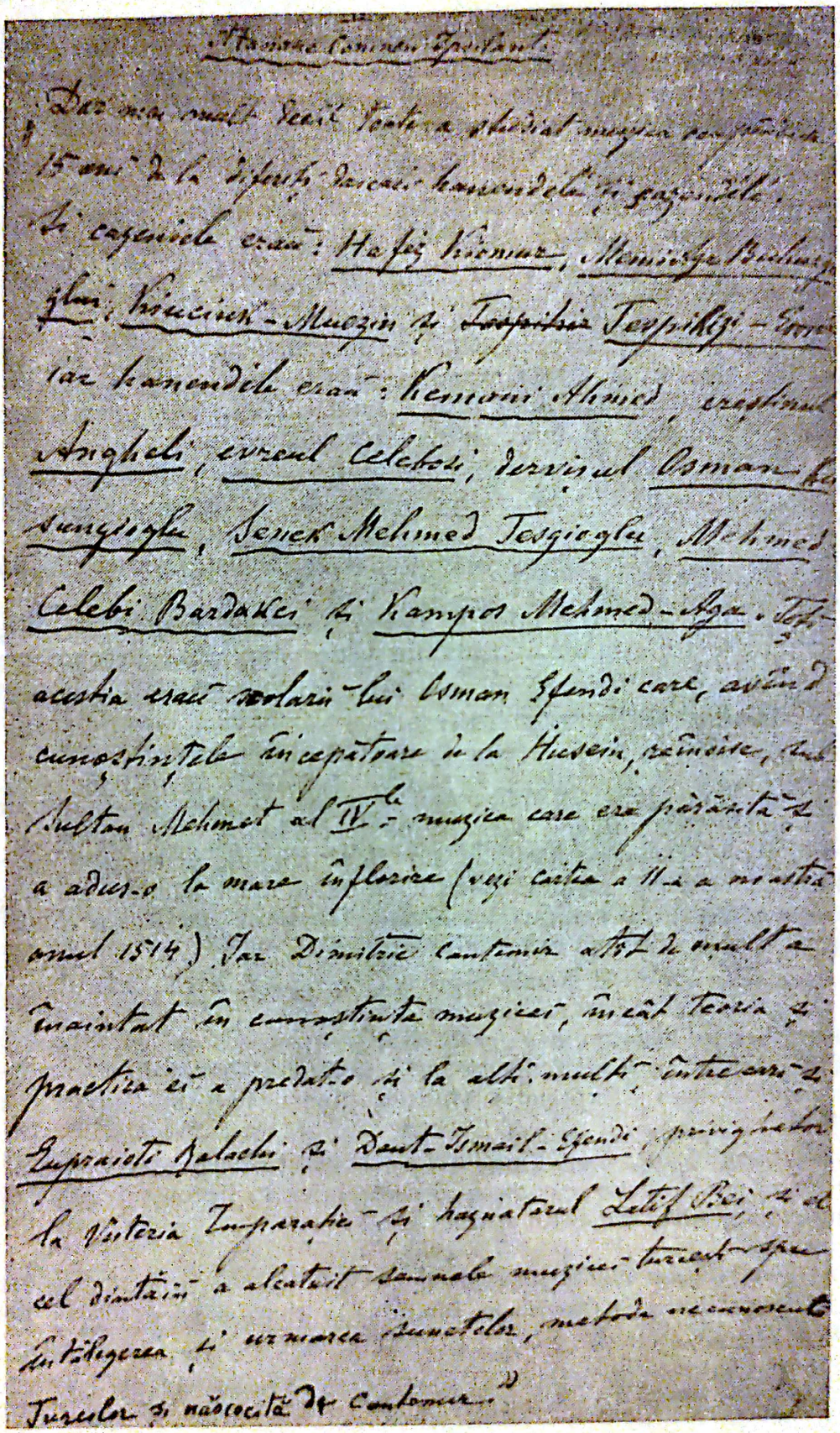
---

[1] *Loc. cit.,* pag. 217.

[2] ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΚΟΜΝΗΝΟΥ ΥΨΗΛΑΝΤΟΥ, ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΤΩΝ ΕΙΣ ΔΩΔΕΚΑ ΤΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟΝ ΚΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΝ (ΕΚΛΟΓΑΙ), publicate de A. Papadopulos-Kerameus în *Documente privitoare la Istoria Românilor* culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, București, 1909, vol. XIII, pag. 183, 184.



Scanned with OKEN Scanner



Deşi toţi aceşti autori afirmă că Cantemir a fost cel dintîi care a născocit notele de muzică pentru turci, totuşi Sulzer, vorbind şi el despre o metodă nouă de a exprima prin note cîntecele şi bucăţile de muzică la turci, nu admite că acea metodă a fost inventată de Cantemir.[1]

Pe ce s-a întemeiat Sulzer cînd pune la îndoială că Cantemir a fost cel dintîi care a inventat notele pentru turci, nu ştim, căci nu ne dă nici un argument în această privinţă.

## CAP. II — I. *TRATAT DE TEORIA MUZICII TURCEŞTI DEDICAT SULTANULUI AHMED II.* II. *CARTEA CÎNTECELOR DUPĂ GUSTUL MUZICII TURCEŞTI.* III. *INTRODUCEREA ÎN MUZICA TURCEASCĂ*

Cantemir, cît a stat în Constantinopol, n-a încetat un singur moment de a studia şi teoria muzicii turceşti, pe care el ajunsese să o cunoască din fundament. Lipsa însă a unei cărţi în care elevii, precum şi amatorii de muzică să poată învăţa această teorie muzicală, era simţită şi, în acest scop, *Daul Ismail Effendi* şi *Latif Celebi* au rugat pe Cantemir, profesorul lor, ca să compună un asemenea tratat, ceea ce acesta şi făcu.

Aceasta se vede din cele ce ne arată însuşi Cantemir, spunîndu-ne că :

„Am compus o *Carte mică în limba turcească despre arta muzicii,* şi am dedicat-o lui Ahmed II Sultanul acum stăpînitor. Precum am înţeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de astăzi de regulele puse de mine în această cărticică.“ [2]

Despre acest tratat iată ce ne spune şi Toderini :

„De la anul 1691 al erei creştine, eruditul principe Cantemir s-a dedat la învăţătura muzicii turceşti pe instrumente şi a studiat greaua ei teorie. Apoi, după rugămintea lui *Daul Efendi,* vistierul Imperiului şi a lui *Latif Celebi,* casier la Serai, amîndoi mari amatori şi cunoscători în această artă, a compus un iscusit *Tratat de muzică în limba turcească,* pe care l-a dedicat Sultanului Ahmed II.

Această carte este foarte rară astăzi, cu toate că autorul ei zice : aflu că peste tot locul se servesc de ea spre a învăţa această artă. Manuscriptul lui Cantemir scris în limba turcească pe care l-am regăsit, *fără prefaţă şi fără dedicaţie,* era intitulat *Tarifu ilmil-musiki ala veghi machus,* sau : Explicaţia ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit.“ [3]

Scriitorul L. A. Castellan încă ne vorbeşte despre acest tratat arătîndu-ne că : „Cantemir a compus o carte mică în limba turcească *despre arta muzicii* şi a dedicat-o lui Ahmet II“. [4]

---

[1] *Geschichte des Transalpinischen Daciens,* Wien, 1781, tom. II, pag. 443.

[2] *Istoria Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir, ediţia Academiei Române, nota de la pag. 218.

[3] *Loc. cit.,* pag. 218.

[4] *Loc. cit.,* pag. 217.



Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă studiul aprofundat ce Cantemir a făcut, tot timpul cît a stat în Constantinopol, asupra teoriei muzicii turcești, el a mai compus și un număr de bucăți de muzică turcească, parte pentru voce numite *Beste* sau *Pestade,* și parte pentru instrumente, numite *Peșrevuri* sau *Pestrefuri.*

Scriitorul Toderini ne spune că : „Acele arii se aud întotdeauna cu plăcere și se numesc *ariile lui Cantemir*". [1]

Colecția compozițiilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir se află în : *Cartea cîntecelor după gustul muzicii turcești,* citată printre operele acestui mare învățat.

Dimitrie Bantăș Kamenski, vorbind despre acele arii, ne spune că : *sînt în mare întrebuințare pînă acum în Turcia și se respectă de oameni iscusiți din acel loc.* [2]

Atanasie Comnen - Ipsilanti ne spune de asemenea că Cantemir a scris multe compoziții muzicale, ca *Peșrevuri* și *Pestade* care se bucură de multă cinste pînă acuma la Turci. [3]

Compozițiile muzicale scrise de Cantemir, cu notele inventate de el, au fost transcrise pe note sistemul liniar și date la lumină. Iată ce ne spune Toderini despre aceasta [4] :

„Muzica turcească are principii fixe și reguli înțelepte pe care ea se întemeiază. Așa se poate numi cu adevărat teoretică. Pe aceste reguli se reazimă lucrarea lui Cantemir, fără a mai vorbi despre cărțile arabe și persane care tratează despre această știință. Ariile turcești ale lui Cantemir au fost compuse pe aceleași reguli și muzica a fost scrisă cu note europenești cu timpi și cu măsuri juste, și se află în *L'Ancien livre de la littérature des Turcs* și în cartea lui M. Ferriol [5], ambasador al Franței la Poartă, după cum am aflat aceasta de la buni cunoscători în această artă, pe care i-am consultat și întrebat de mai multe ori."

Cercetînd cartea lui M. Ferriol : *Recueil de cent estampes,* tipărită la Paris în anul 1714, în care Toderini ne spune că se află *arii turcești,* compuse de Cantemir și tipărite cu note europenești, n-am găsit în ea decît o bucată intitulată *Chant des Derviches* (Cîntecul Dervișilor), și cu toate că nu stă scris că acest cîntec este compus de Cantemir, totuși față de cele ce ne arată Toderini că scrierile lui Cantemir au fost tipărite cu note europenești, nouă nu ne rămîne să zicem alta decît că *Cîntecul Dervișilor* menționat este compus de Cantemir. Acest cîntec îl vom reproduce mai la vale.

Afară de acest cîntec, *Chant des Derviches,* se mai află și un altul, *Air de Cantemir* (Arie de Cantemir), într-un manuscript din Biblioteca

---

[1] *Loc. cit.,* pag. 213.

[2] *Dimitrie Cantemir Domnul Moldovei,* tradus din rușește de Victor C. Gervescu, București, 1902, pag. 19.

[3] *Loc. cit.,* pag. 84.

[4] *Loc. cit.,* pag. 220.

[5] *Recueil de cent estampes,* Paris, 1714.

Națională din Paris, înscris la nr. 4023 și intitulat : *Essai sur la musique européenne*, par Ch. Fonton, jeune de Langue de France à Constantinople, 1751.

Despre acest manuscript, în care se vorbește și despre scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei, voi vorbi într-un capitol aparte și voi reproduce și *Aria de Cantemir*.

Printre operele muzicale ale lui Cantemir se mai află și *Introducere în muzica turcească scrisă în limba moldovenească*.

Despre această scriere F. J. Fétis, Directorul Conservatorului de muzică din Bruxelles, în importanta sa carte *Biographie des musiciens*, Paris, 1866, pag. 175, la cuvîntul *Cantemir*, ne spune că manuscriptul acestei scrieri in 8° se află la biblioteca din Astrahan (Rusia).

Doritor să cunosc și eu conținutul acestei scrieri de cea mai mare importanță pentru noi pe terenul muzical, încă de pe la anul 1875 am făcut mai multe cercetări în această privință îndreptîndu-mă cu o cerere către consulul rusesc din Iași, ca să mijlocească pe lîngă Ministerul afacerilor străine — Departamentul asiatic, din Petersburg, să cerceteze acel manuscript în biblioteca din Astrahan, și să ne trimită o copie de pe el. După toate cercetările făcute însă, acea scriere nu s-a găsit acolo, și de aceea Ministerul afacerilor străine din Petersburg face cunoscut Consulului rusesc din Iași, cu adresa nr. 2674 din 16 septembrie 1875, că : *Departamentul a mijlocit către guvernatorul din Astrahan și acesta răspunde că la biblioteca publică din acel oraș nu se găsește manuscriptul Domnitorului Cantemir despre muzica turcească.*

Cercetările mele despre acest manuscript nu s-au mărginit numai aici, ci am făcut și altele prin arhivele și bibliotecile din Chișinău, Odesa, Constantinopol, precum și pe la mai mulți cărturari din Brusa (Asia), dar n-am putut da de urma acestui manuscript. Pe cît îmi va sta prin putință, voi merge înainte și nu mă voi opri a face și alte cercetări. Cine știe unde zace acest manuscript atît de prețios pentru noi !

Dl Rauf Yekta Bey crede că această carte — *Introducere în muzica turcească* — este împlinirea dorinței ce avea Cantemir de a scrie un tratat complet despre muzica turcească, cînd ne spune că : dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această artă într-un op separat după sistema și opinia lumii orientale. [1]

## CAP. III *LAUDA CE FACE CANTEMIR MUZICII TURCEȘTI ȘI COMPARAȚIA ACESTEIA CU MUZICA EUROPENEASCĂ.*

Cantemir, care cunoștea din fundament toate subtilitățile și greutățile muzicii turcești, face o comparație cu muzica europenească și găsește că muzica turcească este cu mult mai superioară și mai perfectă decît multe muzici europenești în ceeace privește *ritmul* și *proporțiunea cuvintelor*, și că sînt foarte greu de înțeles și de cuprins toate acele *părticele de sonuri* din care ea se compune. Iată ce ne spune despre aceasta [2] :

---

[1] *La Revue Musicale*, Paris, 1907, nr. 5, pag. 119.

[2] *Istoria Imperiului Otoman*, ediția Academiei Române, nota de la pag. 218.



Scanned with OKEN Scanner

„Lectorilor europeni poate să le pară curios că eu laud pe un popor pe care toată creștinătatea îl ține de barbar. Eu conced că barbar a fost acest popor pe la începutul său, cum am zice în infanta imperiului otoman, cînd Sultanii nu cugetau la alta decît a-și întinde marginile dominațiunii lor.

Dar cu progresul timpului, cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat și ei din sălbăticia lor de mai nainte și s-au cultivat și civilizat în așa măsură, încît astăzi abia se mai pot observa pe ei urmele barbariei lor antice, și pe temeiul adevărului pot să afirm că muzica turcească, încît pentru ritme și proporția cuvintelor, este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene ; cu toate acestea, trebuie să mărturisim, că ea e foarte greu de înțeles, încît în vasta cetate a Constantinopolei, unde reșede Curtea cea mai mare din lume, între atîția amatori și pricepători de muzică, abia vei găsi vreo trei sau patru care să cunoască perfect fundamentul acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecți sînt aici atît de rari, provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părticele de sonuri ce arabii le numesc *Terküb*, despre care Hodgea Musicar, pe urma lui Ptolomeu, zice că sînt infinite și fără număr după axioma : *Emmakü Terkübate Nihajet iok*, adică «infinită este compoziția părților». Nu intră în propusul meu de față a mă ocupa aici pe larg cu această materie ; dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această artă într-un op separat, după sistema și opinia lumii orientale."

Despre lauda ce o face Cantemir muzicii turcești, Castellan mai adaugă că „și el e de părerea ce o are milady Montagne, că muzica turcească este preferabilă muzicii italiene, în ceea ce privește măsura și proporția cuvintelor ; dar mai mărturisește că ea este așa de greu de înțeles, încît abia se găsesc în Constantinopol trei sau patru persoane care să cunoască cu temei principiile și delicatețele acestei arte. Cu toate aceste, cea mai mare parte dintre muzicanți compun din memorie, învață pe de rost toate ariile pe care le cîntă cu vocea sau pe instrumente și învață și pe alți muzicanți ca să le cînte tot în modul acesta. Ei nu au în vedere decît melodia și sînt foarte necunoscători în armonie, contrapunct și în concordanța mai multor instrumente deodată". [1]

Și astăzi încă, după cum am văzut atît în Turcia cît și în Palestina, Siria, Arabia și prin alte locuri din Orient pe unde am călătorit, ariile se cîntă în unison, și instrumentele ce se află în mîna tarafurilor de lăutari sînt un *eud* (un soi de cobză), două *dairele* de ordinar, o *kemence* (scripcă), o *daulă* (tobă mare) ori o *tarăbucă* (un soi de dărăbană) ; iar la *Dervișii învărtitori* instrumentele lor de muzică, cu care cîntă muzicanții în timpul rugăciunilor, sînt : 2 *neiuri*, 1 *keman* și 4 *tumbelechi* (tobe mici). [2]

---

[1] *Loc. cit.*, pag. 217.

[2] Aceste instrumente se pot vedea la Muzeul de antichități din București (Colecția și donația Teodor T. Burada).



Scanned with OKEN Scanner

Sulzer, vorbind și el despre greutățile muzicii turcești ne arată și susține ceea ce ne spune și Cantemir, că în întinsul oraș Constantinopol, unde își are reședința cea mai numeroasă Curte din lume, abia dacă s-ar putea găsi trei sau patru cunoscători cu temei ai muzicii turcești, din pricina greutății de a înțelege toate părticelele tonurilor din care se compune, mai adăugînd cele ce urmează :

„Pentru ca să răspundem lui Cantemir și cu dînsul să înlăturăm totodată pe toți amatorii fantastici ai muzicii turcești, voi împărți arta de a compune bucăți muzicale în *practică sau executivă* și în *contemplativă sau metafizică*. Din punctul de vedere metafizic sau aritmetic, nici o națiune nu va nega artei de a compune greutățile ei. Înainte de a ne spune *Hodgia Musicar*, orfeul Perșilor, și Cantemir, adoratorul lui, acest lucru cu cuvintele persienești : *Emmakü Terkübate Nihajet iok*, știam de mult că părțile de ton ce compun muzica sînt infinit de numeroase. Știm de asemenea că un ton în minte se poate împărți la infinit, însă este el și pentru urechea noastră de atîtea ori divizibil ? Se pot simți aceste părți ? Poate turcul să cînte în sferturi de ton ? Mă îndoiesc foarte mult despre acest lucru, chiar dacă distanțele de la un ton la altul, pe gîtul lung al tamburei sau al ziterei, ar fi îndoit așa de depărtate. Tot ce s-ar putea face pe sus-numitul instrument ar fi aceasta, că pe aceste distanțe depărtate, și cu vocea lui, cu silințele cele mai mari, n-ar putea să scoată decît cel mult un sunet în patru sferturi de ton, abia distinct, care ar servi ca un ornament. Aceasta o putem face și noi pe teorbă și pe alăută, și cu vocea noastră, și într-un caz extrem chiar și pe violină. Prin urmare să renunțe la tactele sale de prisos și să simplifice muzica lui după a noastră și atunci va putea să o învețe și să compună cu aceeași ușurință ca și noi. Însă să fie cu putință acest lucru, și n-ar dispărea varietatea și diferitele moduri de tacte, și cu un cuvînt tot coloritul și frumusețea turco-persană ? Aceasta este o altă întrebare, care nu se poate așa ușor nici afirma nici nega“ [1]...

Noi încă susținem, ca și Sulzer, că muzica orientală nu se poate transpune exact pe notele sistemului liniar, și aceasta din cauza împărțirii tonului în mai multe părticele, iar nu ca în muzica europeană, unde tonul se împarte în două semitonuri.

Villoteau în cartea sa : *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte*, Paris, 1812, la nota de la art. VIII, pag. 21, ne spune că sunetele scării muzicale merg suind pe grade despărțite unele de altele *prin o a treia parte de ton.*

După cele ce s-au arătat, și după cele ce eu însumi am constatat auzind pe lăutarii turci cîntînd cîntecele lor populare, cele spuse de Villoteau nu au nici un temei, căci *infinit de numeroase sînt părticelele de ton ce compun muzica turcească*, ne spune Cantemir și alții care s-au ocupat cu muzica orientală.

---

[1] *Loc. cit.*, pag. 444.



Scanned with OKEN Scanner

Cantemir, vorbind despre starea muzicii orientale, ne arată instrumentele de muzică ce erau în întrebuinţare şi pătura poporului ce cultiva muzica, precum şi pe cei mai celebri muzicanţi din Orient. În această privinţă iată ce scrie el :

Dervişii sînt mari amatori de muzică vocală şi instrumentală. Instrumentul din care cîntă mai cu seamă este *neiul*, un soi de fluier făcut din trestie de India, care dă un sunet atît de dulce, cum nu-l dă nici un alt instrument muzical." [1] Apoi vorbind despre muzicanţii cei mai însemnaţi ne spune :

„*Husein* este mecenatele muzicanţilor orientali. El a avut în foarte mare stimă pe *Hodgea Musicar*, orfeul persianilor şi pe şcolarul acestuia *Gulam Arabul*. Toată Turcia şi Persia se desfăta în melodiile şi cîntecele lor pînă pe timpul lui Mahomed Sultanul, cînd arta muzicii uitată mai cu totul nu numai a reînviat, dar încă s-a ridicat la cea mai mare perfecţiune prin *Osman Effendi*, nobil din Constantinopol. Acesta a lăsat după sine mai mulţi şcolari artişti atît în muzica vocală cît şi în cea instrumentală. Anume în cea vocală a fost renumit unul *Chafis*, supranumit Kiomur (cărbune), apoi *Buhurdgi Ogli, Memish Aga, Kiuciuk Muesin* şi *Despihci Emir ;* iar în cea instrumentală au excelat doi greci, *Kiemani Ahmed*, un renegat şi *Angeli*, ortodox. Între turci, mai renumiţi au fost *Dervish Osman* şi *Kurshungi Ogli*, elevul său, *Tastci-ogli, Sinik Mehmed* şi *Bardaci Mehmed Celebi*." [2]

Ne mai arată apoi pe *Emirgiunogli*, fiul lui Emirgiun, care a fost han persian. Despre acesta iată ce ne spune Dimitrie Cantemir : „A fost adus ca captiv la Constantinopol ; dar prin dexteritatea sa în muzică într-atîta şi-a cîştigat graţia lui Murat, încît l-a făcut consilier al său intim ; şi cînd Împăratul se veselea între pahare cu vin, nu-şi petrecea cu altul decît numai cu acesta şi cu Bekiri Mustafa. Murad îl cerceta foarte des la palatul său, care şi acum se vede pe malul Bosforului, şi dela el poartă numele de Emergiun Ogli Jalisi, căci Jali se numeşte orice palat care este situat aproape de mare. Odată, pe cînd Împăratul îşi petrecea la el între pahare cu vin, se întîmplă că trecea pe acolo un nobil grec pe o luntre, şi fiindcă nu ştia că Sultanul se află în acel palat, cînta cu o rară dexteritate şi atrăgătoare frumuseţă o melodie persiană. Atunci *Emirgiun* deschise fereastra, iar grecul imediat încetă de a mai cînta. Dar Emirgiun îl rugă pe numele lui Dumnezeu şi pentru Isus Hristos să continue mai departe cu cîntarea sa, şi porunci luntraşilor să stea năişoara pe loc. După ce şi-a terminat grecul cîntarea, Emirgiun merge la el şi-l întreabă că cine şi de unde este de vorbeşte atît de perfect limba persiană, şi se pricepe atît de bine în arta muzicii. Acesta-i răspunde că e

---

[1] *Istoria Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir, ediţia Academiei Române, nota de la pag. 51.

[2] *Istoria Imperiului Otoman*, ediţia Academiei Române, nota de la pag. 217.

grec și sudit al lui Murad. Emirgiun, la cuvintele acestea, sărută mîna grecului de trei ori și se desparte de el, dîndu-i un bun prezent. După aceea întorcîndu-se în palat la Împăratul, zise acestuia : „Grecii aceștia care stau astăzi sub sceptrul vostru au fost odinioară domnii voștri, și eu am văzut chiar acum că ei au meritat această onoare. Într-adevăr, eu am citit în istoricii voștri multe despre laudele lor ; cu toate acestea n-am putut ajunge ca să aflu în poporul acesta pe unul măcar, care să merite laudele ce i se atribuiau odinioară. Dar spre norocirea mea, astăzi am dat de unul, căruia dacă toți ceilalți greci sînt asemenea, atunci într-adevăr că acest popor a meritat atît a fi domn asupra imperiului vostru, cît și a fi acum în serviciul vostru. Căci deși cred că între toți oamenii imperiului vostru nu este un altul mai dextru în arta muzicii decît mine, totuși eu abia sînt demn a mă numi școlarul acestui grec." [1]

Asemenea ne mai arată ca vestit muzicant pe un anume *Shahculi*, persan, atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală, care fiind robit și osîndit la moarte împreună cu 30 de mii persani de către Murad IV (1622—1639), cu prilejul luării cetății Bagdad, s-a rugat să nu-l omoare pînă ce nu va da o dovadă despre știința sa muzicală. Adus înaintea împăratului și întrebat ce voiește, zise : „Nu lăsa, O ! Împărate prea îndurat, ca cu mine *Shahculi* (al Împăratului serv, care nume apoi i-a și rămas) să piară astăzi toată arta muzicii. Nu doresc eu viața pentru mine ca om, dar ca învățător al muzicii, ale cărei mistere încă nu le-am putut pătrunde pe toate ; mă rog să-mi lași încă citva timp ca să mă pot mai bine perfecționa în această artă divină, care dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul vostru". După aceea i s-a cerut să dea o probă despre știința sa ; iar el a luat în mînă un *Siesdar* (instrument muzical numit în arăbește *Zabur*, în grecește *Psalterion)* și cîntă atît din el cît și cu vocea, tragica cădere a Bagdadului și triumful lui Murad, cu atîta simț și dexteritate, încît Murad însuși irupse în lacrămi și nu-și putu conteni plînsul, pînă cînd muzicantul nu-și termină cîntecul. Murad impresionat, și chiar din considerație către acest muzicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viață nu numai să nu fie uciși, ci să se lase cu toții în libertate. După aceea Murad a luat pe lîngă sine pe acest muzicant și ducîndu-l la Constantinopol, l-a ținut în multă stimă. Și într-adevăr că acele opere persane de muzică, care păreau a fi îngropate sub ruinele zidurilor Bagdadului au reînviat prin el în toată Turcia.

„Instrumentul de muzică *Siesdar* seamănă foarte mult cu harpa și aici se și numește *Siesdar* sau Εξαχόρδιον . Este cel mai excelent instrument de muzică și se crede că însuși David l-a inventat ; dar astăzi puțini sînt care se știe a cînta bine cu el" [2].

---

[1] *Ibid.*, nota de la pag. 371, 372.

[2] *Istoria Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir, ediția Academiei Române, nota de la pag. 374—375.

Despre cele arătate mai sus ne vorbește și Toderini [1], repetînd cele zise de Cantemir și mai adăugînd cîte ceva. Credem deci că e bine a relata și cuvintele acestui mare scriitor care se exprimă astfel :

„Turcii nu aveau arta sau știința muzicii înainte de anul hegirei 1047 (de la I. H. 1677), cînd Amurat IV a cucerit orașul Bagdad. Acest cuceritor sălbatic poruncise ca să fie omorîți 30.000 de perși sub ochii săi. Această cruzime era îndeplinită în mare parte, cînd *Shahculi*, orfeul Persiei, găsise un mijloc ca să fie prezentat crudului Sultan, cîntînd pe harpa sa (numită *Seșadar*, un soi de psalterion care seamănă cu harpa), ruina tragică a Bagdadului și triumful învingătorului, cu un entuziasm deșteptat prin sentimentul cel mai pasionat. Concertul fu așa de mișcător și așa de minunat, încît inima cea crudă a acestui principe barbar se înduioșă, și nu putu să se împiedice de a vărsa lacrimi de compătimire. Măcelul fu suspendat și excelentul executant din instrument a scăpat viața la un popor nemărginit de mare. Amurat l-a dus la Constantinopol împreună cu alți patru muzicanți de prima ordine ; aceștia răspîndiră printre dînșii știința muzicii așa de interesantă."

Sub Mahomed IV, ne spune Cantemir, muzica nu numai a reînviat, dar a și fost dusă la perfecțiune prin îngrijirile și talentele minunate ale lui *Osman Effendi*, care a format o mulțime de maeștri pentru instrumente și canto. Printre executanții la instrumente s-a văzut la Constantinopol înflorind cu o mare reputație dervișul *Othnian* și elevul său *Curus Huny Ogli ;* afară de aceștia încă doi greci care au învățat pe Cantemir această artă. El enumeră pentru canto pe patru musulmani din cei mai iluștri ai Capitalei. Cu toate acestea, observăm că înainte de această epocă, turcii aveau un muzicant celebru pentru instrumente numit *Mustafa Tehenkgni*" [2].

Din cele scrise și de Castellan în această privință găsim, ne spune el, că :

„Cantemir vorbind despre turci zice că ei mai de mult găseau ceva necinstit ca să cînte în public din vreun instrument ; dar le plăcea să audă cîntînd pe muzicanții de profesie, pe lăutari pe care îi plăteau cu mare dărnicie." Apoi tot Castellan, făcînd aprecieri și el despre muzicanții renumiți din Orient, repetă cele scrise de Cantemir, arătîndu-ne pe *Husein*, nobil persan ce trăia în secolul al XVI-lea, pe *Hodgia Musicar*, *Gulam Arabul*, *Osman Effendi*, care formă mai mulți maeștri renumiți, atît în muzica vocală, cît și în cea instrumentală. Apoi sfîrșește spunîndu-ne că : Cantemir ne dă o listă numeroasă despre toți acești muzicanți" [3].

*Sulzer*, vorbind despre muzicanții *Emirgiun* și *Shahculi*, ne spune că:

„Ceea ce este sigur, arătăm că la nici un popor din lume muzica n-are mai mare vază ca la turci, perși și greci, și cel dintîi pas de a te face iubit de dînșii este ca să le cînți ceva improvizație, fie măcar un

---

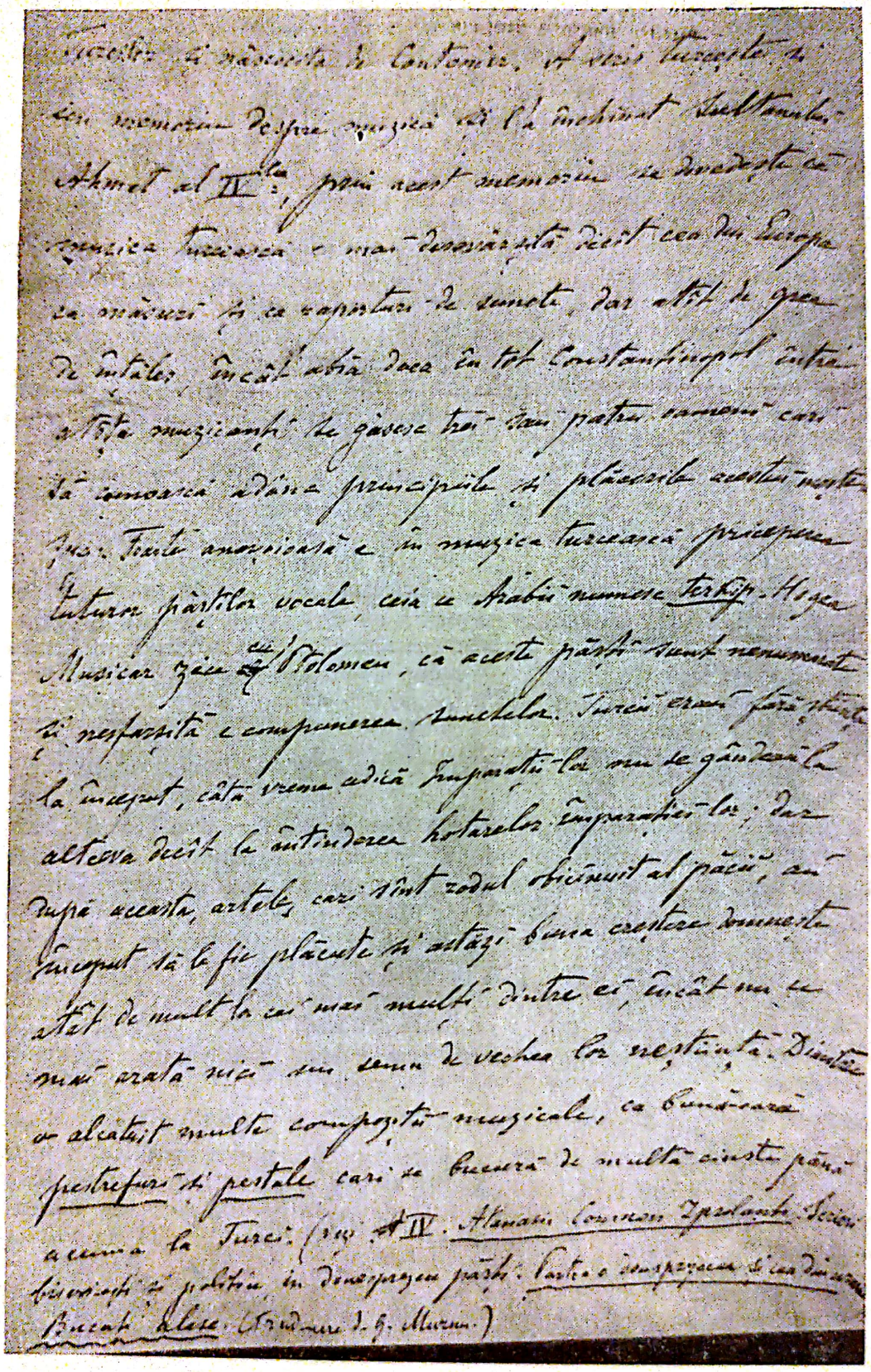
[1] *Loc. cit.*, pag. 216—218.

[2] *Herbelot*, la cuvîntul Mustafa.

[3] *Loc. cit.*, pag. 217.



Scanned with OKEN Scanner



*cîntecel frîncesc*, adică *europenesc*. Despre aceasta găsim două exemple însemnate în viaţa Sultanului Murad al IV-lea, care exemple, împreună şi cu altele, sînt arătate în *Istoria Imperiului Otoman* a principelui Cantemir, apărută de curînd. Întîiul este un oarecare *Emirgiun-Ogli*, fiul unui *Khan* persan, şi al doilea *Shahculi*, un renumit cîntăreţ persan" [1].

## CAP. V

## *UN MANUSCRIPT DESPRE MUZICA TURCEASCĂ DE PE TIMPUL LUI CANTEMIR.*

Scriitorul Toderini care trăia în Constantinopol pe la anul 1781, vorbind despre scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, ne spune, după cum am văzut, că a regăsit un manuscript al lui Cantemir despre *Teoria muzicii*, scris în limba turcească, *fără prefaţă şi fără ca să fie notat pe el că e dedicat Sultanului Ahmet II*, avînd ca titlu *Tarifu ilmik musiki ala veţki mahsus* (Explicaţia ştiinţei muzicii într-un chip mai amănunţit) ; apoi tot acest scriitor ne mai arată că după multe cercetări şi mari greutăţi a găsit un manuscript foarte rar conţinînd o colecţie de arii turceşti scrise cu notaţia inventată de Cantemir pentru turci, după cum s-a arătat despre aceasta mai sus.

Eruditul muzicograf Rauf Yekta Bey, întîiul redactor al Divanului Imperial de la Sublima Poartă din Constantinopol şi scriitorul părţii muzicale de la gazeta *Ikdam* ce apare acolo, vorbind despre scrierile muzicale ale lui Cantemir, ne spune următoarele :

„Sînt acum mai mult de zece ani de cînd am avut prilejul să găsesc un manuscript conţinînd o colecţie de note muzicale scrise pe timpul lui Cantemir şi cu notaţia sa ; acest manuscript l-am găsit în biblioteca muzicală a defunctului Nedjib Paşa, capelmaistrul muzicii gardei Imperiale, şi l-am cumpărat pe un preţ destul de mare" [2]

Am văzut acel manuscript în oraşul Beilerbei (Asia), la dl. Rauf Yekta Bey, proprietarul lui ; el este scris în limba turcească şi intitulat *Tarifu imil-musiki alla veţki mahsus*, neavînd nici prefaţă nici dedicaţie, întocmai ca şi manuscriptul găsit de Toderini, despre care am vorbit mai sus ; analizîndu-l şi cercetîndu-l împreună cu dl Rauf Yekta Bey, am văzut că pe lîngă o bogată colecţie de cîntece turceşti, *Peşrevuri* şi *Semaiele*, scrise cu notaţia inventată de Cantemir, între care şi un *Peşrev* compus de acesta, avînd aceste cîntece şi note însemnate cu cerneală roşie. Acest manuscript mai conţine un tratat de teoria muzicii turceşti, precum şi o descriere a metodului notaţiei inventate de Cantemir, formînd un singur volum nenumerotat. Numărînd filele acelui manuscript, am găsit că el conţine în totul 262 de file, avînd fiecare filă 18 cent. lungime şi $9^1/_2$ cent. lăţime. Manuscriptul e bine păstrat şi legătura veche, hîrtia gălbuie, lustruită şi cam groasă parc-ar fi de pergament. Pe filele 12, 13 şi 14 sînt figurile instrumentului de muzică *Nei*. Pe fila 15

---

[1] *Loc. cit.*, pag. 447.

[2] *La Revue musicale*, 7-me année, nr. 5, Paris, 1907, pag. 118.



Scanned with OKEN Scanner

este zugrăvit cu poleială de aur instrumentul *Sine-Kemani* (viole d'amour). Pe fila 16 se află poleit cu aur instrumentul *tambura*, o specie de cobză cu gîtul lung. De la filele 17—36, sînt mai multe figuri de cercuri, conţinînd deosebite ritmuri întrebuinţate în muzica turcească. În cîteva locuri din acest manuscript se găseşte scris numele lui *Kevceri*, care a fost un muzicant cunoscut şi foarte distins, căruia i se atribuie invenţia mai multor ritmuri ce sînt întrebuinţate şi acum în muzica turcească. De aici s-ar părea că acel manuscript să fi fost poate copiat de către acest *Kevceri*, sau poate de altcineva cu acelaşi nume. Asupra acestui punct nu ne putem pronunţa, rămîne deci îndoială.

Într-un capitol special din acest manuscript, cuprinzînd 12 pagini, găsim regulile şi notele inventate de Cantemir pentru turci, cu care ei să-şi poată nota cîntecele lor. Pentru ca să ne facem o idee despre metoda întrebuinţată de el, care este foarte complicată, dăm aci un rezumat din acel capitol, pe care ni l-a comunicat dl Rauf Yekta :

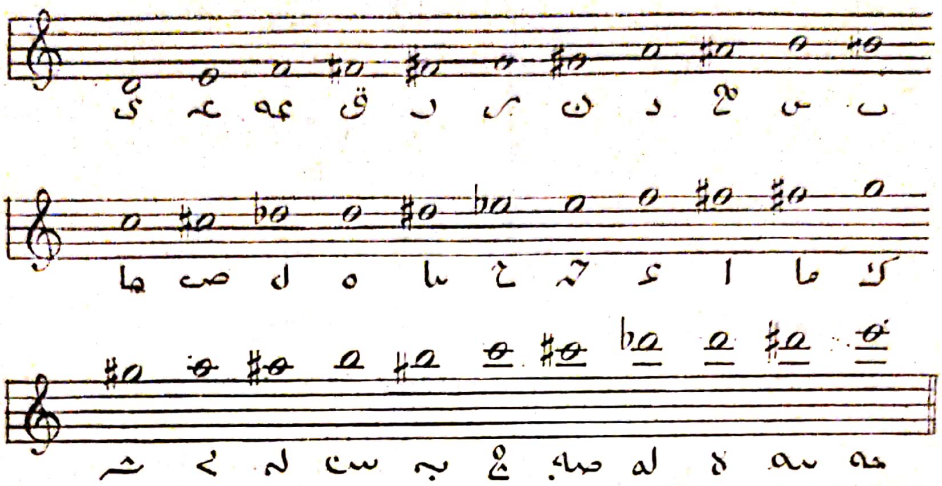
„Cantemir a adoptat literele alfabetului turcesc pentru a exprima sunetul notelor. Aceste litere sînt următoarele :

ى *yé.*
ـعـ *ain* şi *he* reunite.
ـعـه *ain* şi *he*, sub o altă formă.
ق kaf.
ـهـ *he* şi *ye* reunite.
س *sin.*
ب *be.*
جا *tşim* şi *elif* reunite.
ص *sad.*
ل *lam.*
ه *he.*
ـبا *be, ye, elif.*
ح *ha.*
ـحـ *ha* şi *he*, reunite.
ع *ain.*
ا *elif.*
ـما *em* şi *elif.*

ر ra.
ـر ra altă formă.
ن *nun.*
د *dal.*
ك *kef.*
ـشـ *kin* şi *he.*
م *mim.*
ـلـ *lam* şi *he.*
س *sin.*
ـبـ *be* şi *he.*
ج tşim.
ـصـه *sad* şi *he.*
ـلـه *lam* şi *he.*
ـه *he* altă formă.
ـبـه *be, ye, he.*
ـحـه *ha* şi *he.*

Cu aceste 33 de litere a scris Cantemir muzica turcească ce se cînta pe diferite instrumente din timpul său, care nu treceau peste limitele a două octave.

Aceste note, scrise pe notaţia sistemului linear, ne-ar da sunetele următoare, luînd de bază nota *re* de sub portativ. Iată-le :



Ca să avem o idee practică despre metoda notaţiei lui Cantemir, şi pentru a călăuzi pe cei care voiesc să transpună această notaţie elementară pe sistemul liniar, credem de folos a da următoarele lămuriri :

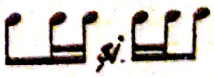
Înainte de toate trebuie să aruncăm o privire la bucata ce este a se traduce şi în cazul cînd nu se vede sub literele unei bucăţi de muzică decît cifrele 1, 2, 3 şi 4, atunci am putea lua durata notei sub care stă cifra 1, drept ♩ , cifra 2 = 𝅗𝅥 ; cifra 3 = 𝅗𝅥. şi cifra 4 = 𝅝 (întreagă).

Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că dacă mişcarea (tempo) bucăţii este iute (*Presto, Vivace*), e mai bine a se traduce atunci cifra 1 prin ♪ ; 2 prin ♩ ; 3 prin ♩. şi 4 prin 𝅗𝅥

Dacă se văd sub literele unei bucăţi de muzică cifrele 1, 2, 3, 4 şi 8, atunci aceste cifre trebuie să fie traduse după cum urmează :

1 = 𝅘𝅥𝅯 ; 2 = ♪ ; 3 = ♪. 4 = ♩ şi 8 = 𝅗𝅥

Cînd cifra 1 este scrisă între două litere, aceasta înseamnă că durata acestei cifre trebuie să se împartă deopotrivă între aceste două note, şi dacă cifra 1 este scrisă între patru litere, aceeaşi durată trebuie să fie împărţită între aceste patru note.

În cazul cînd cifra 1 se află pusă sub trei litere (note), atunci avem de întîmpinat oarecare greutate, fiindcă ni se prezintă trei cazuri posibile, avem trioletul şi grupurile următoare 

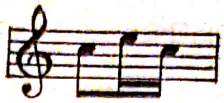
Pentru a înlătura acest inconvenient, Cantemir a găsit mijlocul de a scrie melodia care conţine aceste soiuri de grupuri de note, punînd cifra 1 la începutul grupului de 3 note (trioletul).



Scanned with OKEN Scanner

Așa el scrie : *Do, mi, do,* pentru
1

*Do, mi, do,* pentru
1



*Do, mi, do,* pentru
1 1

La finele fiecărui ritm se întrebuințează acest semn 6, însă cele mai de multe ori el se omite.

Cantemir, vorbind despre mișcarea în muzică (Tempo), o împarte în trei : mișcarea cea mai înceată (*Lento*), *Vezni-Kebir,* adică ritmul mare ; mai puțin înceată (*Adagio*), *Vezni-Saghir,* ritmul de mijloc, și *Vezni-Sgalussaar,* ritmul mic *(Allegro, Presto, Vivace).*

În această explicare a metodei lui Cantemir nu se găsește nimic scris despre *pauze,* despre *punctul* pus după o notă și despre *legato.*

Fiindcă melodiile din timpul lui Cantemir nu conțineau pasaje așa de complicate după cum sînt cele din timpurile noastre, această notație primitivă era de ajuns pentru a corespunde nevoilor timpului, venind în ajutorul muzicanților, servindu-se de această notație spre a scrie bucățile ce le învățase pe de rost și a nu le uita.

Terminînd metoda sa despre notația inventată, Cantemir spune aceasta :

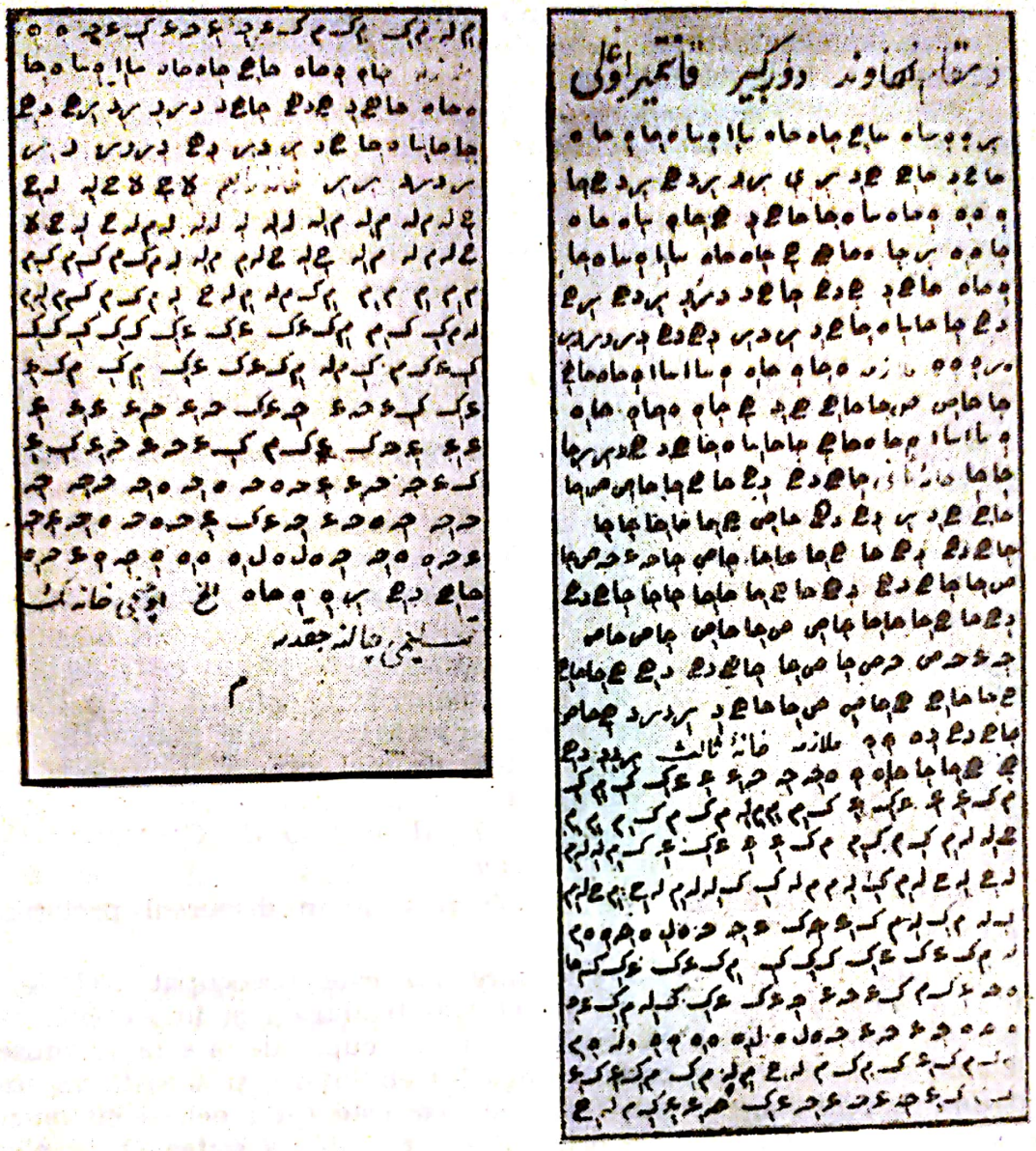
„Cu toate aceste dacă vrei să înveți practica acestei arte după cum trebuie, e nevoie să asculți pe muzicanți buni și să fii capabil ca și ei, altfel citind numai acestea e cu neputință să găsești perfecțiunea acestei arte".

Uitîndu-ne la scrierea veche din acest manuscript, la hîrtia și legătura sa, precum și la notele inventate de Cantemir, cu care sînt scrise ariile turcești ce el conține, totul ne face să credem împreună cu dl Rauf Yekta Bey, că el este din timpul lui Cantemir sau cu cîțiva ani mai tîrziu, în tot cazul însă nu credem să fie mai mult de 50 de ani după plecarea sa din Constantinopol.

Pe lîngă bogata colecție de arii turcești din acest manuscript, se află și un *Peșrev* al lui Cantemir, scris cu notația sa și cuprinzînd 4 hane (părți muzicale). Acest Peșrev a fost transcris de dl Rauf Yekta pe note de muzică sistemul liniar și publicat în *La Revue Musicale,* Paris, 1907, nr. 5, pag. 119 [1]. Credem nimerit a-l reproduce aici fotografiat în facsimile. Iată-l :

---

[1] Vezi și : *Șehbal,* revistă turcească ilustrată, Constantinopol, 1909, nr. 11, pag. 211.



## UN MANUSCRIPT SCRIS ÎN LIMBA FRANCEZĂ DIN ANUL 1751, ÎN CARE SE VORBEȘTE DE DIMITRIE CANTEMIR. CAP. VI

Afară de manuscriptul scris în limba turcească ce se află în proprietatea dlui Rauf Yekta Bey și despre care am vorbit, se mai află încă un altul în Biblioteca Națională din Paris, scris în limba franceză, trecut la nr. 4 023 al catalogului, în care se vorbește de Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei.

Manuscriptul are titlul următor :

*Essay sur la musique orientale comparée à la musique européenne, où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des peuples de l Orient, de leur goût particulier, de leur régles dans le chant et la*

*combinaison des tons avec une notion abrégée de leur principaux instruments*, par Ch. Fonton, jeune de Langue de France, 1751. A Constantinople.

Pe pagina a doua stă scrisă următoarea dedicaţie :

*A monseigneur Rouillé, marquis de Jouy, Ministre de la Marine et secrétaire d'Etat.*

Manuscriptul formează un volum gros, cuprinzînd două părţi ; e legat peste tot cu piele roşie închisă. Hîrtia e groasă de culoare cam gălbuie, lungimea lui e de 22 de centimetri şi jumătate, iar lăţimea de 18 centimetri.

Partea I-a are titlul de mai sus, iar partea a II-a, titlul acesta : *Aventures de Zelide et de Feramé*, Histoire romanesque écrite en Persan, traduite du Turc en Français.

Partea I-a în care se vorbeşte de Dimitrie Cantemir cuprinde 143 de file şi are articolii următori :

a) Introducere. b) *Article I-er.* De l'opinion des orientaux sur l'origine de la musique. *Article II.* Du genre de musique des Orientaux et de leur goût particulier. *Article III.* Des régles générales de la musique orientale.

Apoi urmează descrierea următoarelor instrumente cu figurile lor desenate : 1. Le *Neï* ou *Naï*. 2. Le *Tambour*. 3. Le *Miscal*. 4. Le *Violon*. Vine apoi figura 5, care reprezintă un divan turcesc, şi mai mulţi turci şi turcoaice care cîntă cu instrumentele de mai sus.

Acest manuscript mai conţine 6 arii de muzică scrise pe sistemul liniar. Aria I-a *Turcească* ; II-a *Arabă* ; III-a *Aria de Cantemir* ; IV-a *Dans grecesc*, şi alte două arii fără nume.

Relativ la Cantemir, iată ce găsim scris în discursul preliminar din acel manuscript :

„În adevăr, tot judecătorul care nu este preocupat trebuie să admită că muzica orientală are în felul ei frumuseţi şi împodobiri care îi aparţin. Este adevărat că urechea nu va cuprinde aceste frumuseţi, decît cînd se va deprinde prin o lungă întrebuinţare, şi aceasta va costa mult unei urechi italiene sau franceze, dar este tot aceea şi cu muzica noastră în raport cu aceea a orientalilor. Ea nu va putea să le placă, şi vor fi tot aşa de nesimţitori ca şi stîncile la accentele armonioase ale lui Lully şi ale lui Tartini, pe cînd ei se entuziasmează la cîntarea unei arii a faimosului Cantemir. Trebuie pentru aceasta să se ridice cineva în contra lor şi să-i taxeze că n-au de loc gust ? Aceasta după părerea mea nu ar fi a judeca lucrurile sănătos şi fără părtinire".

Apoi în Articolul I, după ce mai întîi vorbeşte de mai mulţi muzicanţi arabi, persani etc., ajunge apoi la muzica turcească propriu-zisă la pag. 33, 34, 35 şi spune următoarele :

„Muzica a fost mai cu seamă cultivată în Turcia din timpurile domniei lui Mahomet IV. Un aşa-numit Osman Effendy s-a deosebit mult între alţii. El a format mai mulţi şcolari care şi ei la rîndul lor au format pe alţii, şi au transmis aşa această frumoasă artă pînă pe timpul lui Ahmet al III-lea, a cărui stăpînire a fost ilustrată printr-un mare număr de muzicanţi celebri.



Scanned with OKEN Scanner

*Demetrius de Cantemir*, Domnitorul Moldovei, a fost unul din cei mai renumiți. Gustul său cel bun a dat un mare renume muzicii orientale. El este autorul a mai multor arii turcești, care au avut mare succes și care se aud încă cu mare plăcere. În *Istoria Imperiului Otoman*, care a scris-o în limba latină, și de pe care avem o traducere în limba franceză, acest Domnitor își atribuie gloria de a fi introdus notele în muzica orientală. Nu știu pe ce se întemeiază ; căci este statornicit, și vom vorbi încă mai pe larg la locul său în ceea ce urmează, că orientaliștii n-au de loc note ca și noi, și nici nu cunosc, afară dacă Cantemir prin acest cuvînt nu înțelege cu totul altceva decît semnele notate pe hîrtie și destinate a arăta diferența tonurilor, ceea ce ar fi a se exprima într-un chip nepotrivit și contra întrebuințării neobișnuite.

Orice va fi, nu se poate lua acestui mare om meritul particular și talentul ce avea pentru acorduri. Această știință după dînsul, departe de a se perfecționa, scade pe zi ce merge, și este de temut să nu se piardă în curînd".

Față de cele arătate mai sus, în privința invenției notelor de Cantemir pentru turci, credem că cuvintele lui Fonton, cînd ne arată că : *acest Domnitor își însușește gloria de a fi introdus notele în muzica orientală*, sînt cu totul neîntemeiate.

Asemenea nu sînt întemeiate nici cele ce ne arată în privința *talentului ce avea Cantemir pentru acorduri.*

Este știut că ariile popoarelor ce locuiesc în tot Orientul nu sînt armonizate. În toate călătoriile mele ce am făcut nu numai în Turcia, Arabia, Siria, Palestina, ci și prin alte localități, nu am auzit cîntîndu-se de lăutari ariile lor, decît numai în unison, oricît de mare ar fi fost numărul instrumentelor și al executanților.

## *APRECIERI DESPRE MODUL CUM SINT SCRISE COMPOZIȚIUNILE MUZICALE ALE LUI DIMITRIE CANTEMIR PE NOTE SISTEMUL LINIAR.* CAP. VII

Înainte de a arăta aici compozițiile muzicale ale lui Cantemir scrise pe note — sistemul liniar — credem nimerit să dăm pe cît ne va sta în putință în cîteva cuvinte ceva noțiuni despre gamele modurilor orientale și despre ritmurile în care sînt scrise acele compoziții, după cum se va vedea mai la vale.

Din cercetările făcute pînă acum, am putut aduna : două arii, *Beste* (romanțe), cu cuvinte turcești, care au fost reproduse pe cărți postale cu note — sistemul liniar — precum și un număr de 16 bucăți pe muzică : *peșrevuri, semai* și altele. O mare parte din compozițiile lui Cantemir au fost transcrise pe notele sistemului liniar de pe notația armenească *Hamparsum notasâ*, de către eruditul muzicograf Rauf Yekta Bey, care mi-a dat cele mai multe deslușiri asupra punctelor obscure și nedumeririlor ce am întîmpinat în cercetarea cîntecelor orientale din punctul de vedere teoretic.

Toate aceste compoziții scrise în modul oriental, oricît ne-am sili noi să le transpunem exact și corect pe notele sistemului liniar, așa ca



Scanned with OKEN Scanner

să corespundă cu originalul, e cu neputință, din pricină că în sistemul liniar tonul se împarte în două semitonuri, pe cînd în gama orientală, tonul se împarte mai întîi în *major* și *minor*, și apoi aceste tonuri se mai împart în mai multe părticele de tonuri, așa că numai o ureche foarte fină și deprinsă ar putea poate deosebi acele trăgănături sau părticele de tonuri, care toate aceste lipsesc în notația europenească ; tot așa este și cu cîntările psaltichiei, care niciodată, tot din această cauză, nu se vor putea transcrie exact pe sistemul liniar.

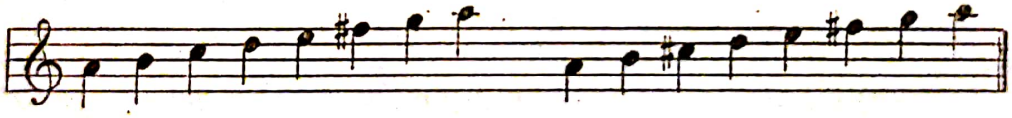
Unii muzicanți caută și se silesc să găsească mijloace cu care s-ar putea apropia oarecum de adevărata melodie orientală, introducînd jumătate de diez ♯, triplu diez 𝄲, fa ♭ etc. niciodată însă nu vor ajunge ca să reproducă pe note — sistemul liniar — cu exactitate ariile orientale așa cum se cîntă ele, păstrîndu-se originalitatea lor, pentru motivele pe care le-am arătat.

Originalitatea acestor melodii pe care noi nu le putem reproduce prin note nu se poate păstra decît transmițîndu-se de la unul la altul, trecînd astfel din generație în generație.

Ariile lui Cantemir ce urmează sînt transcrise pe notele sistemului liniar, păstrîndu-se pe cît a stat în putință melodia lor, așa că prin aceasta să poată avea și europenii întru cîtva o idee despre ele. Unele nu se pot cînta decît cu vocea sau cu instrumentele cu coarde, nu însă și cu piane, sau cu alte instrumente cu sunetele fixe, și aceasta din cauza semnului ♯, jumătate de diez, care s-a întrebuințat în gama modurilor *Pendjughiah, Puselik-Așiran* și *Nișaburek,* după cum se va vedea aceasta.

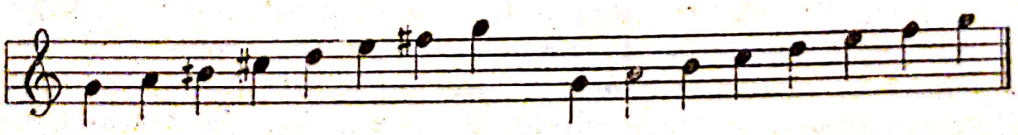
Gamele modurilor orientale sînt următoarele :

1. **Gama modului** SULTANI-NEVA.



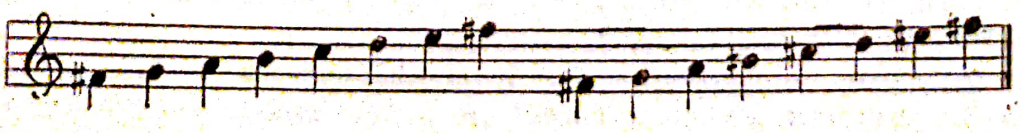
sau

2. **Gama modului** PENDJUGHIAH.



sau

3. **Gama modului** SULTANI-ARAK.

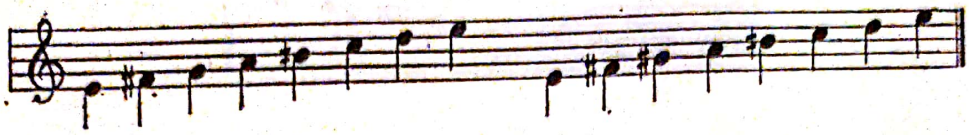




Scanned with OKEN Scanner

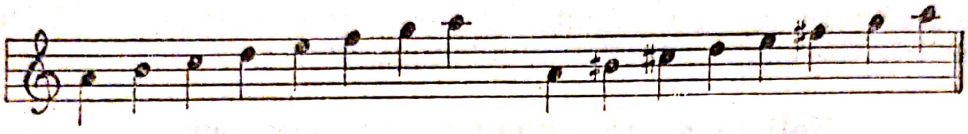
sau

4. **Gama modului** PUSELIK-AȘIRAN.



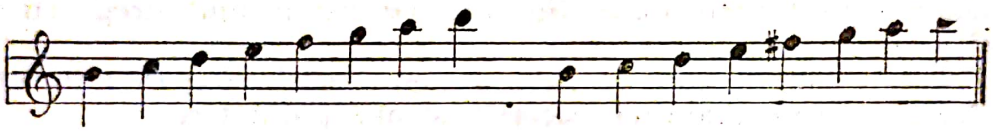
sau

5. **Gama modului** ISFAHAN.



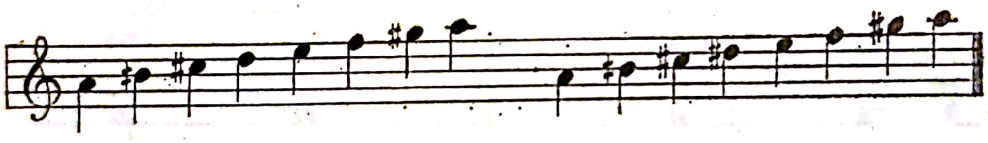
sau cîte odată

6. **Gama modului** SEGHIAH.



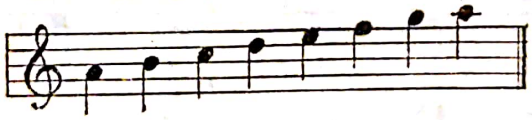
sau cîte odată

7. **Gama modului** NIȘABUREK.



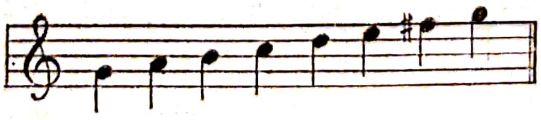
sau cîte odată

8. **Gama modului** UȘAK.



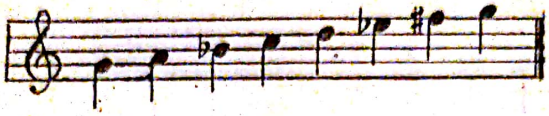
Această gamă corespunde cu gama *glasului I* al psaltichiei.

9. **Gama modului** RAST.



Această gamă e formată întocmai ca și gama modului major a muzicii europenești, avînd semitonurile de la *terță* la *cvartă* și de la *septimă* la *octavă*.

10. **Gama modului NIHAVEND.**



Această gamă e formată întocmai ca și gama modului minor al europenilor, anume gamă minoră *armonică*, avînd semitonurile de la *secundă la terță*, de la *cvintă la sextă* și de la *septimă la octavă*: afară de acestea se mai găsește o secundă crescută de la *sextă la septimă*.

În aceste 10 soiuri de moduri întrebuințate în muzica orientală a scris Dimitrie Cantemir compozițiile sale muzicale.

## Noțiuni despre ritmul muzicii orientale.

Ritmul în muzica orientală se compune din trei elemente esențiale : I-a *Dium*, II-a *Tek* și III-a *Tekka*.

*Dium* este timpul forte. Se bate pe genunchiul drept cu mîna dreaptă.

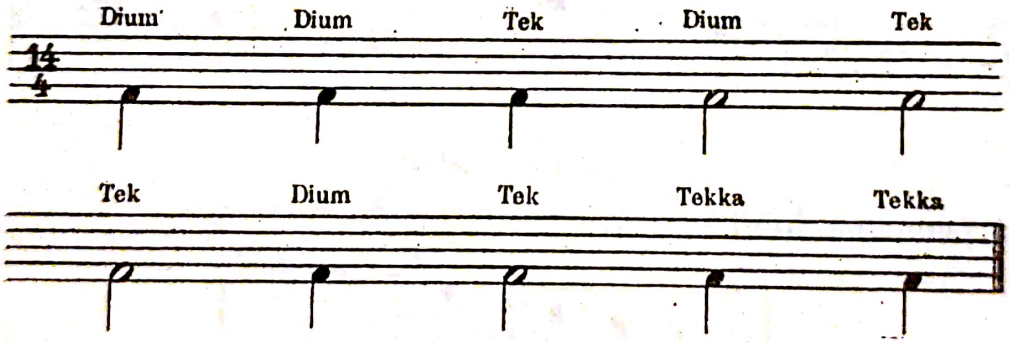
*Tek* este timpul slab. Se bate pe genunchiul stîng cu mîna stîngă.

*Tekka* este un *dium-tek* succesiv și mai puțin tare.

Așa avem :

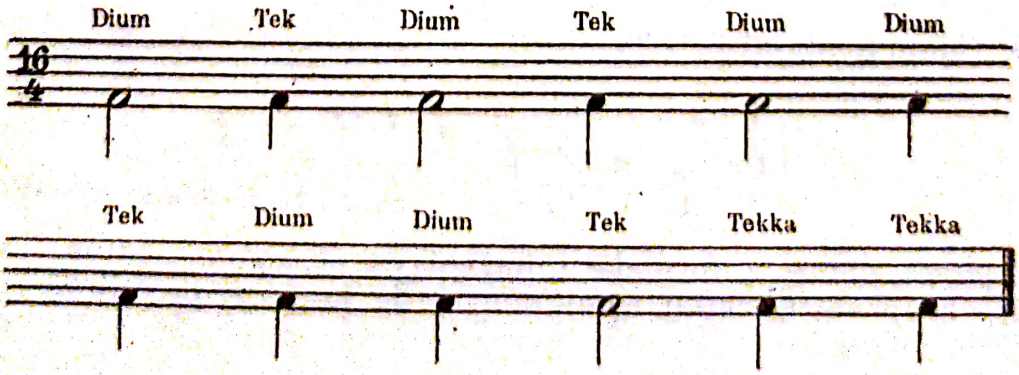
1. **Ritmul** *DEVRI-KEBIR.*

**care are 14 timpi.**




2. **Ritmul** *BEREFȘAN.*

care are 16 timpi.

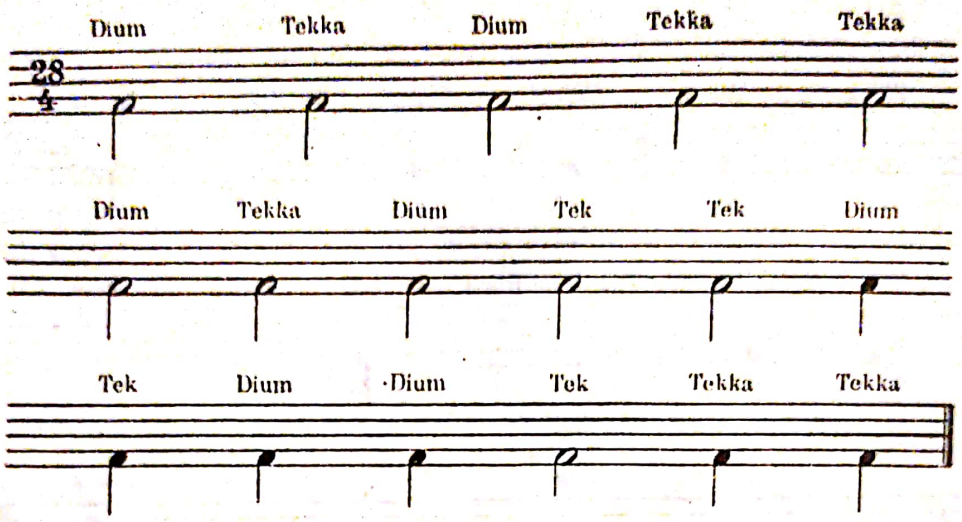





Scanned with OKEN Scanner

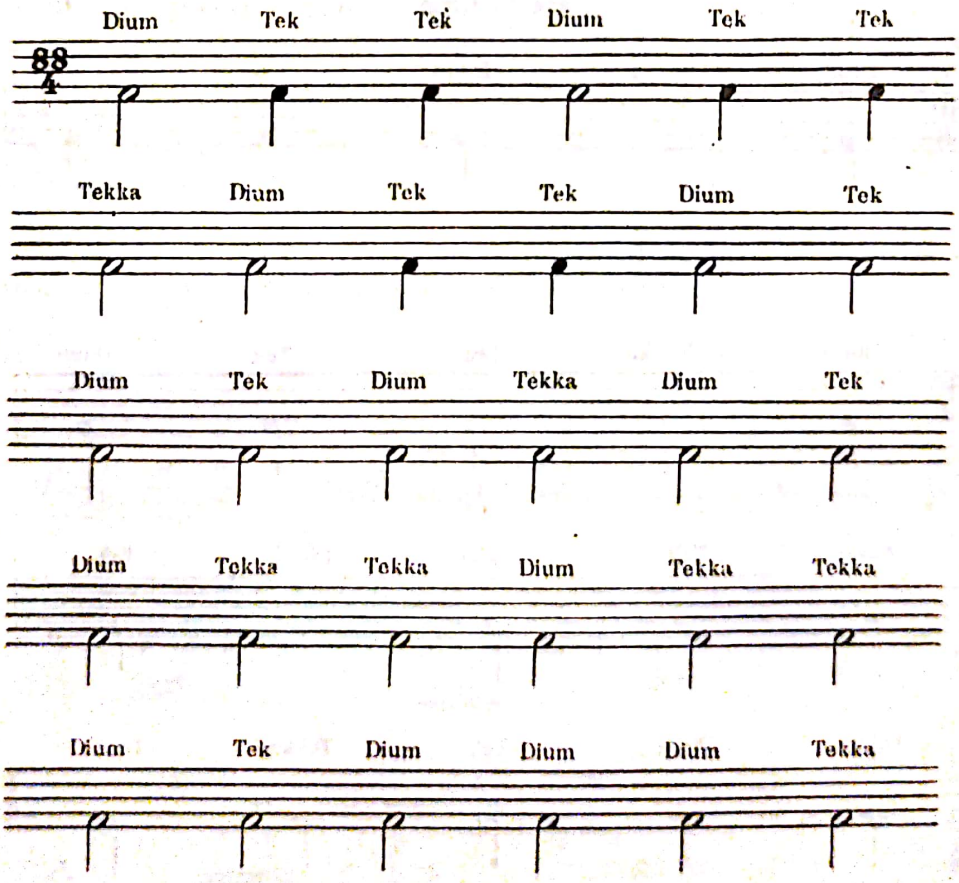
3. **Ritmul** *REMEL.*

**care are 28 timpi.**



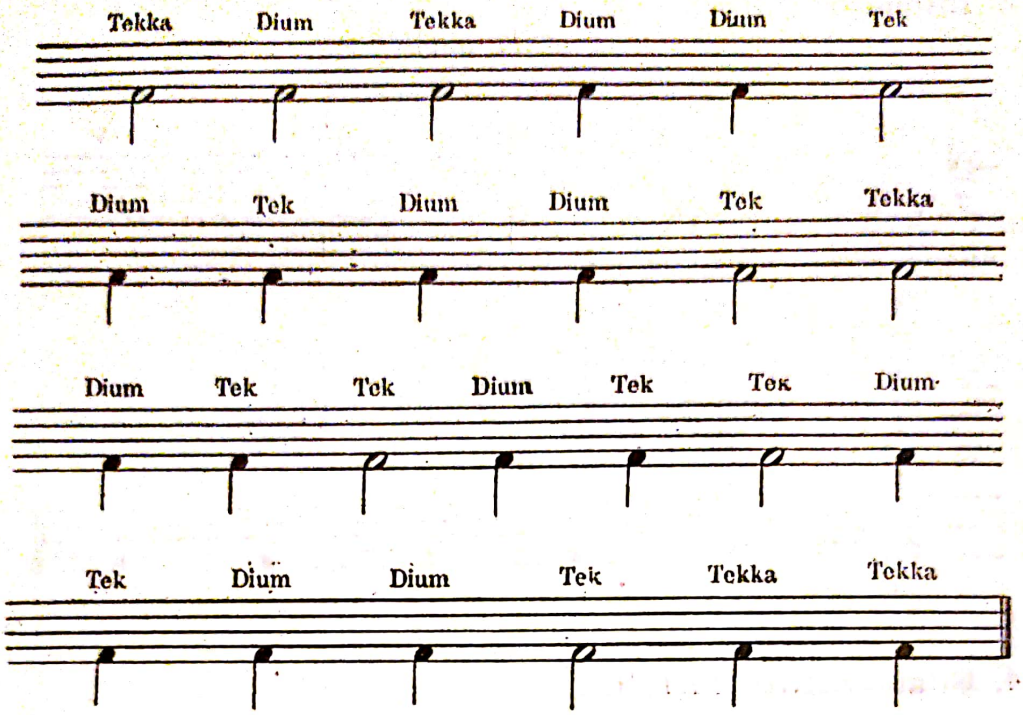

4. **Ritmul** *ZARBI-FETIH.*

**are 88 timpi.**



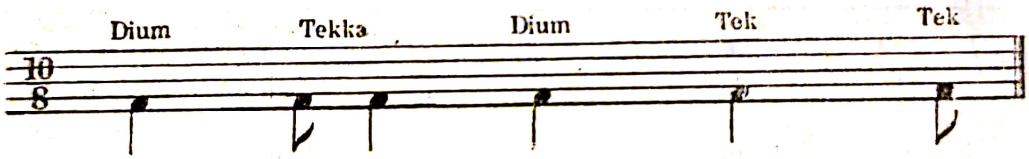



Scanned with OKEN Scanner



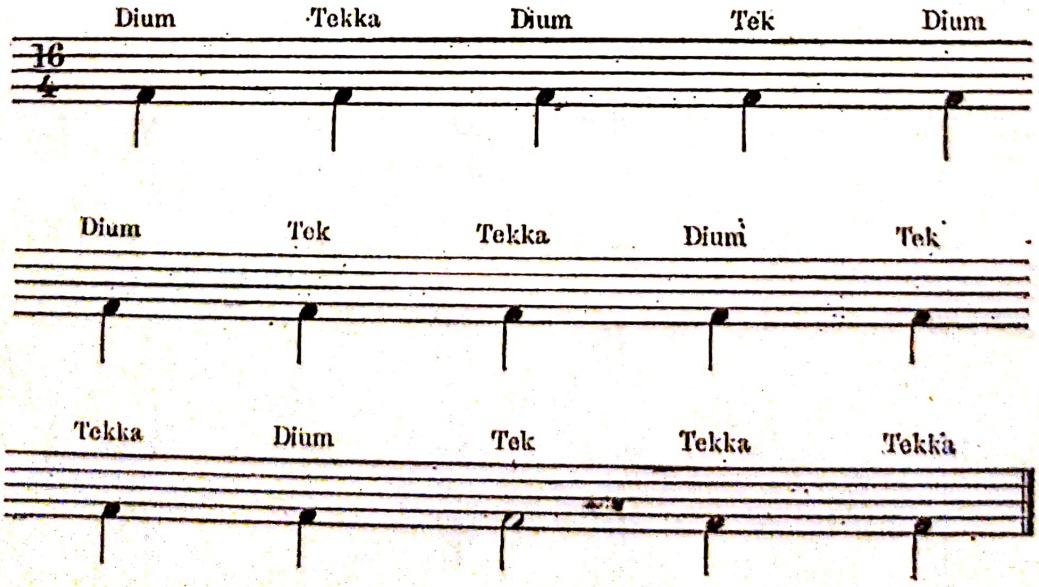

5. **Ritmul** *AKSAK-SEMAI.*

are 10 timpi.




6. **Ritmul** *MUHAMMES.*

are şi el 16 timpi ca şi ritmul Berefşan, însă se bate după cum urmează :






Scanned with OKEN Scanner

Afară de aceste soiuri de ritmuri muzicale, Anton Pann ne spune că Dimitrie Cantemir a aflat și ritmul ce se numește *„Zar-Bein“* (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, București, 1845, pag. XXVIII). Acest ritm îl mai găsim enumerat în *Histoire générale de la musique* par F. J. Fétis, Paris, 1869, T. II, pag. 287.

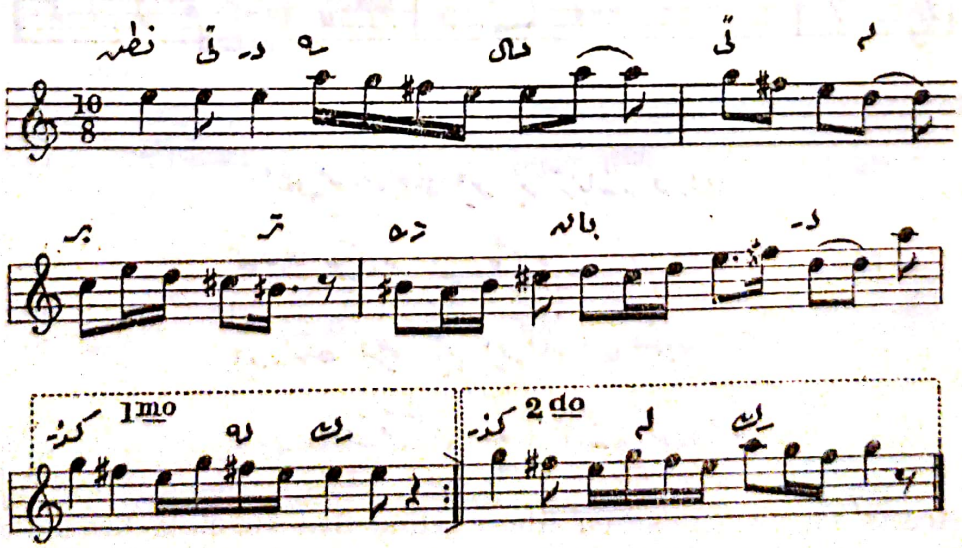
### Despre pauze, punct și legato.

În manuscriptul de pe timpul lui Cantemir, despre care am vorbit, am văzut că în capitolul relativ la notația inventată de Cantemir pentru turci, nu se vorbește de loc despre *pauze în muzică, punctul pus după o notă* și *legato*, așa că nici Peșrevul scris cu notația lui Cantemir, ce se află în acel manuscript și pe care l-am reprodus în facsimile, nu conține nici un semn care să ne arate că trebuie să ne oprim puțin în cursul bucății de muzică, fie măcar pentru luarea respirației. Cu toate acestea, cînd a fost transcris pe note sistemul liniar, și publicat în *Revue musicale*, Paris, nr. 5, martie 1, 1907, de către eruditul muzicograf Rauf Yekta Bey, acesta a întrebuințat pauzele pe care le notase dr Subhi Zuhdi Bey în acel Peșrev, pe care-l știa pe de rost și-l învățase de la Șeihul Halim Efendi, ținînd seamă cu modul acesta de ritmurile ce sînt în muzica turcească, care au forme așa de cunoscute încît executantul, prin instinct, face la finele fiecărui ritm cîte o pauză, și mai ales cîntărețul, pentru a-și lua respirația. Afară de aceasta, în muzica turcească sînt mai multe particularități care sînt cunoscute inițiaților în aceste ritmuri ; și cu ajutorul acestor particularități, ei ajung a determina bine locul pauzelor.

În toate bucățile de muzică compuse de Cantemir, ce urmează, sînt întrebuințate pauzele, după tradiția cîntărilor turcești.

### I. BESTE scris în modul Nihavend.

Ritmul *Aksak-Semai.*






Scanned with OKEN Scanner

Iată versurile la acest cîntec :

قطع ایدرسه جهانی اینه بر تربانده گوزلرك

کافری عزکدیه ای فه ترجمانده گوزلرك

ایروانك کرچه رحم ایلکلی ایما ایله

اولدیر عشاقنی ای سه چیلانده گوزلرك

Aceste versuri scrise cu litere latine dau sunetele următoare :



Scanned with OKEN Scanner

Nute iderse hal ile bir terzebandîr gheuzlerin
Kiafiri ghamzindan ey méh tergemandîr gheuzlerin,
Ebruvanin gherei rahm eyler Kichi iima ile
Euldurur uşakini ey méh biamandîr gheuzlerin.

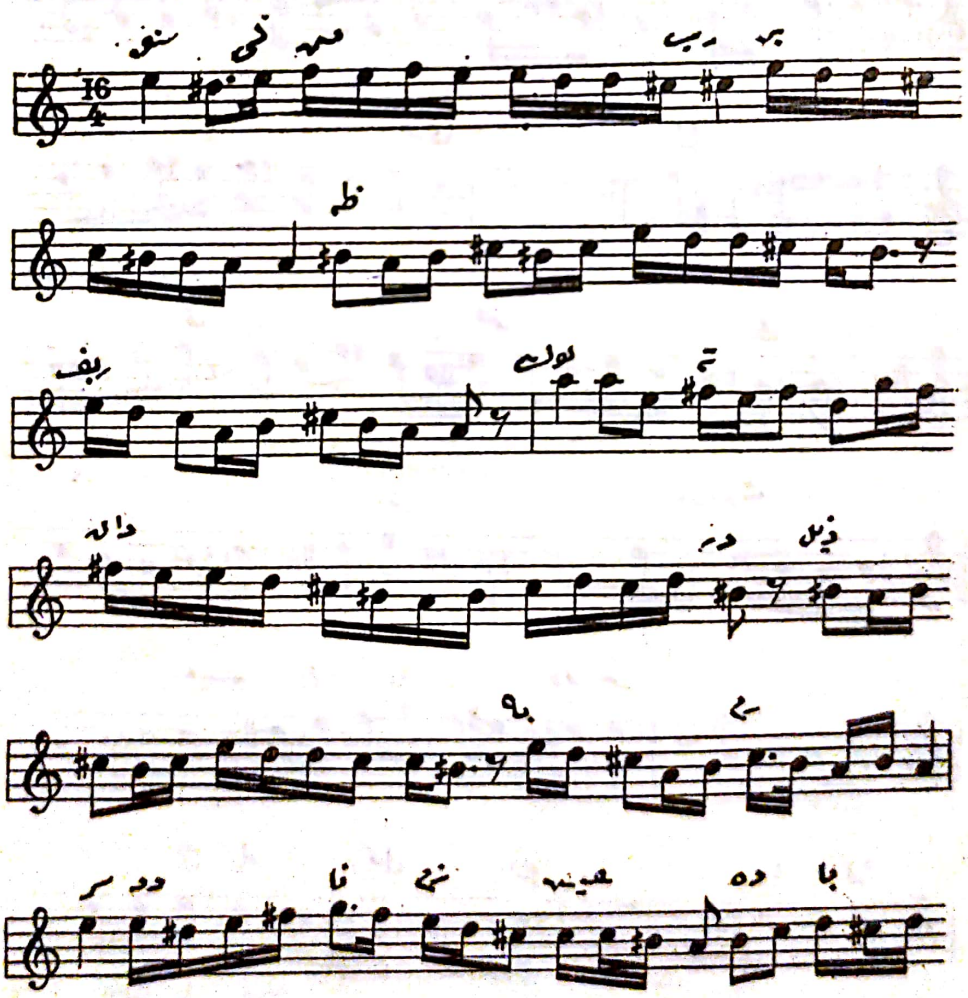
Înţelesul acestor versuri pe românește este următorul :

*Dacă ochii tăi ar putea vorbi, ar fi mai expresivi decît limba,*
*O luna mea ! privirile tale sînt interpreţii ochilor tăi,*
*Sprîncenile tale înseamnă cîteodată îndurarea,*
*O luna mea ! ochii tăi omoară fără milă adoratorii tăi.*

Acest *Beste* este luat din colecţia de cîntece turceşti editată pe cărţi postale de Hassan Talaat Bey, mare amator de muzică din orăşelul Bebek.

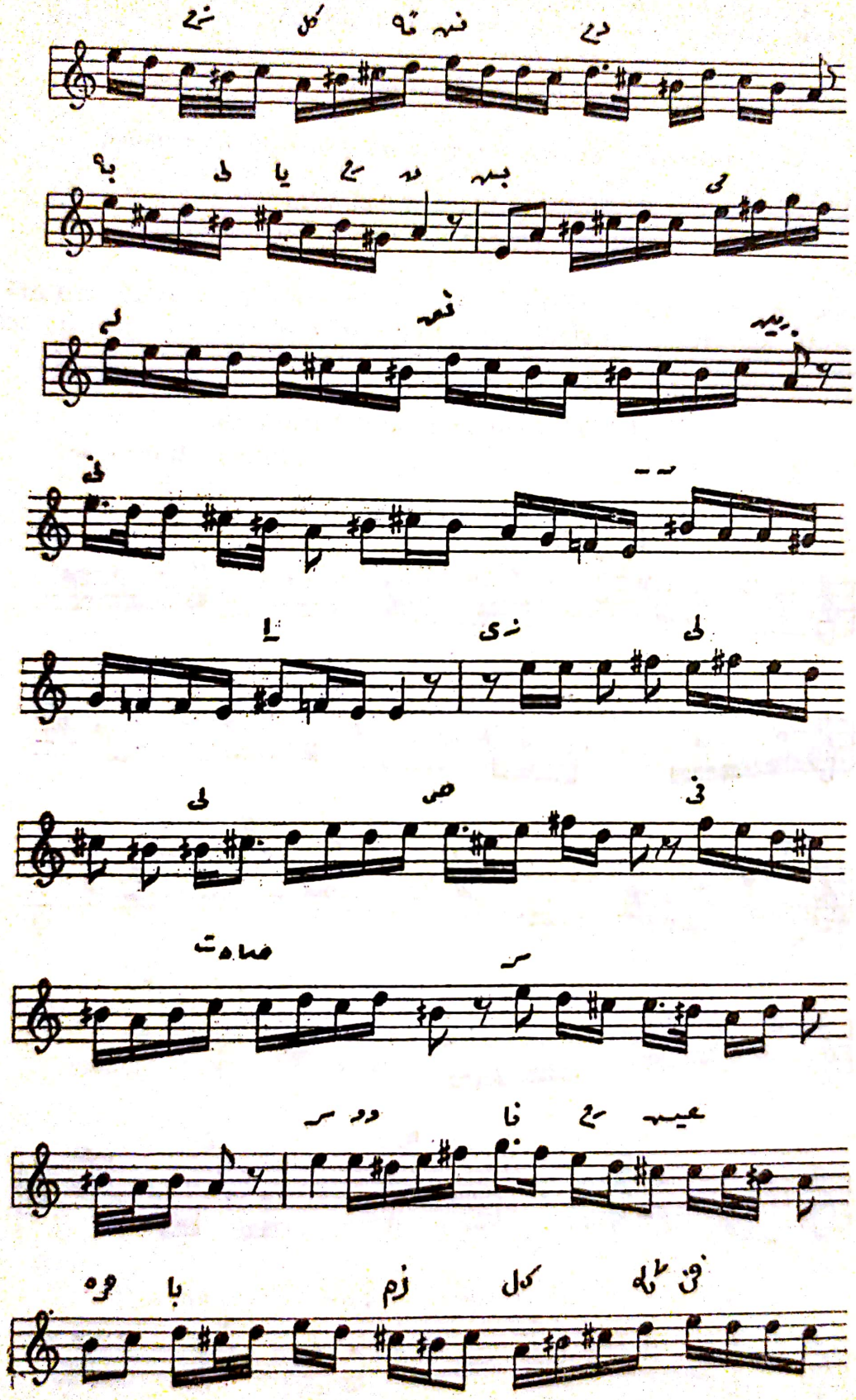
## II. BESTE scris în modul Nișaburek.

Ritmul *Muhammes.*



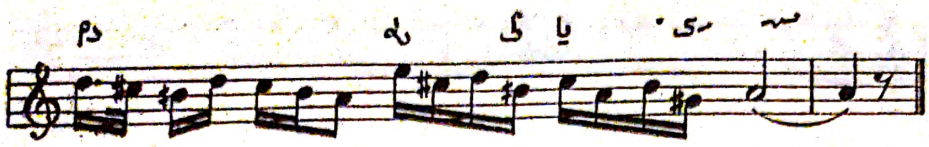


Scanned with OKEN Scanner

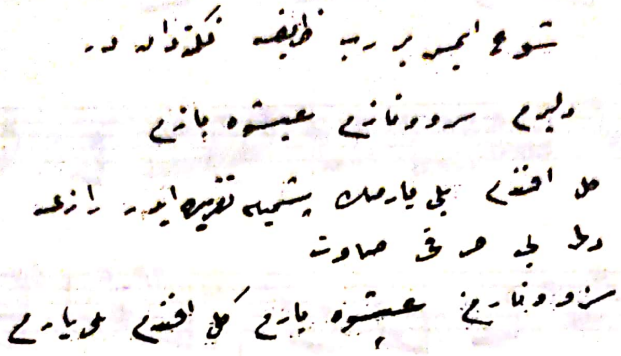




Scanned with OKEN Scanner



Iată versurile la acest cîntec :



Aceste versuri scrise cu litere latine dau sunetele următoare :

Ş_h imis bir rebbi zarif nuktedandîr
Dilberim servinàzim işvebazim
Ghel enfendim beliyarimin ceşmile takrir ider
Ider razi dili bi harfi savet.
Servinazim işvebazim ghel efendim beliyarîm.

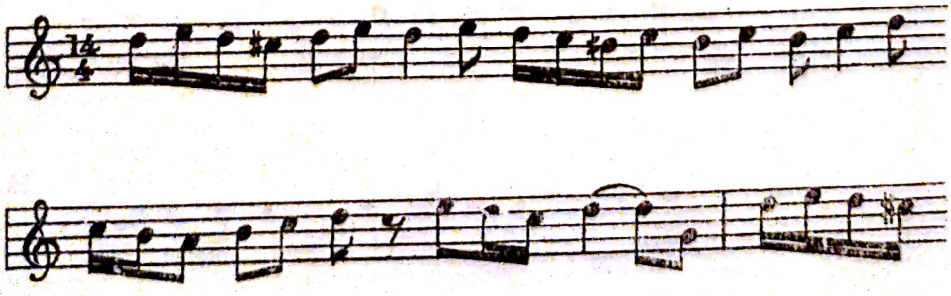
Înţelesul acestor versuri pe românește este următorul :

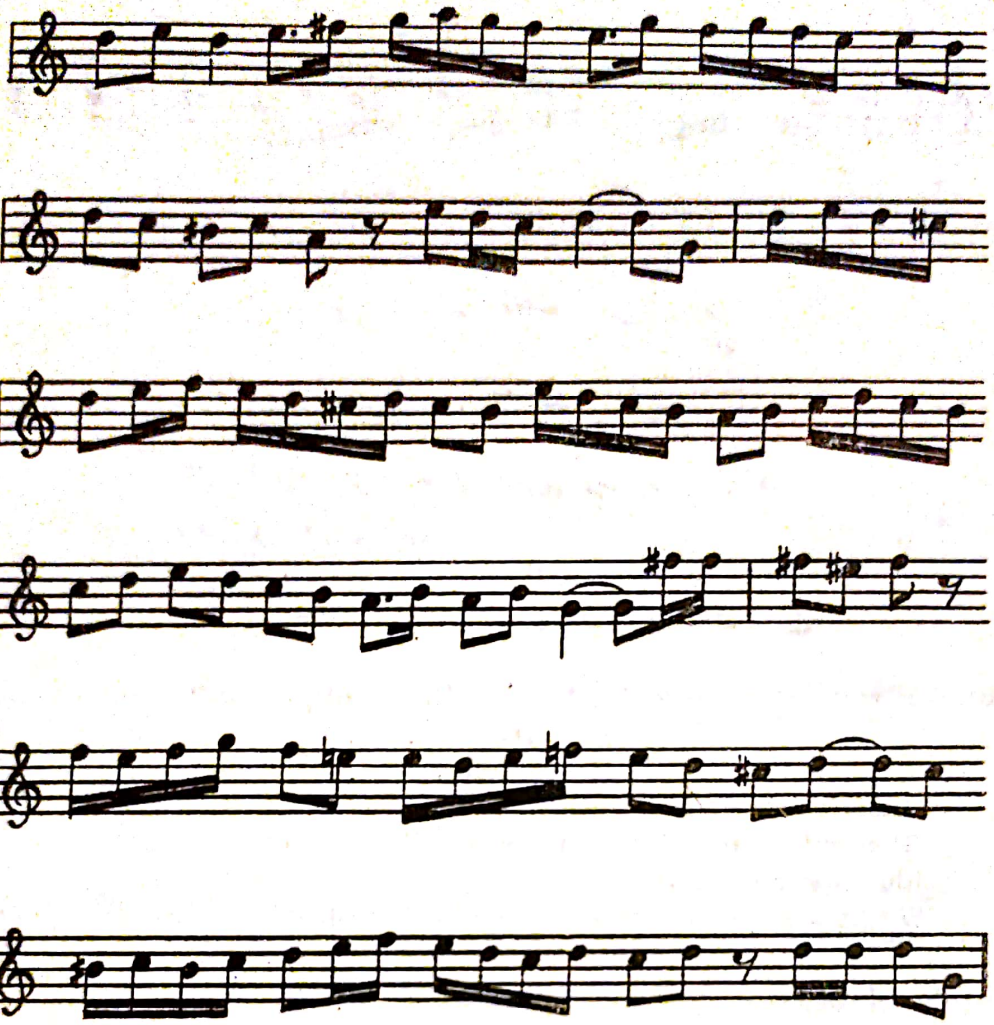
*Aceea care-mi atrage inima e veselă, elegantă şi ingenioasă,*
*Chiparosul meu ! cocheta mea ! vină iubita mea,*
*Vină secretul inimii mele,*
*Cu ochii săi, ea îşi poate exprima secretele inimii sale,*
*Fără scris şi fără vreun cuvînt.*

**PEŞREV scris în modul Pendjughiah.**

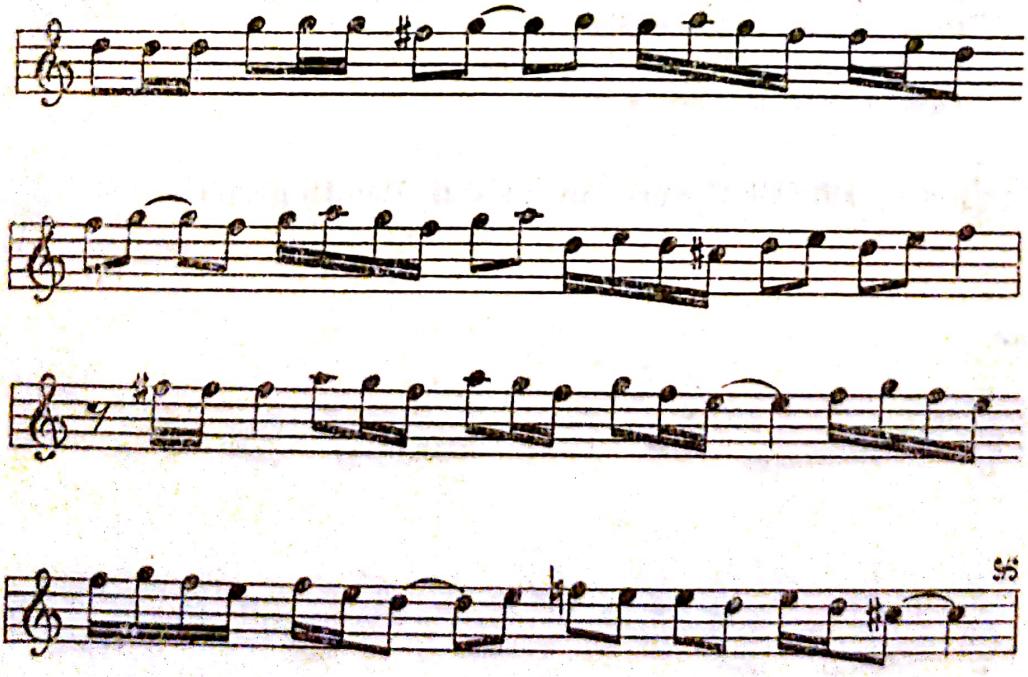
Ritmul *Devri-Kebir.*

*1-a Hane*



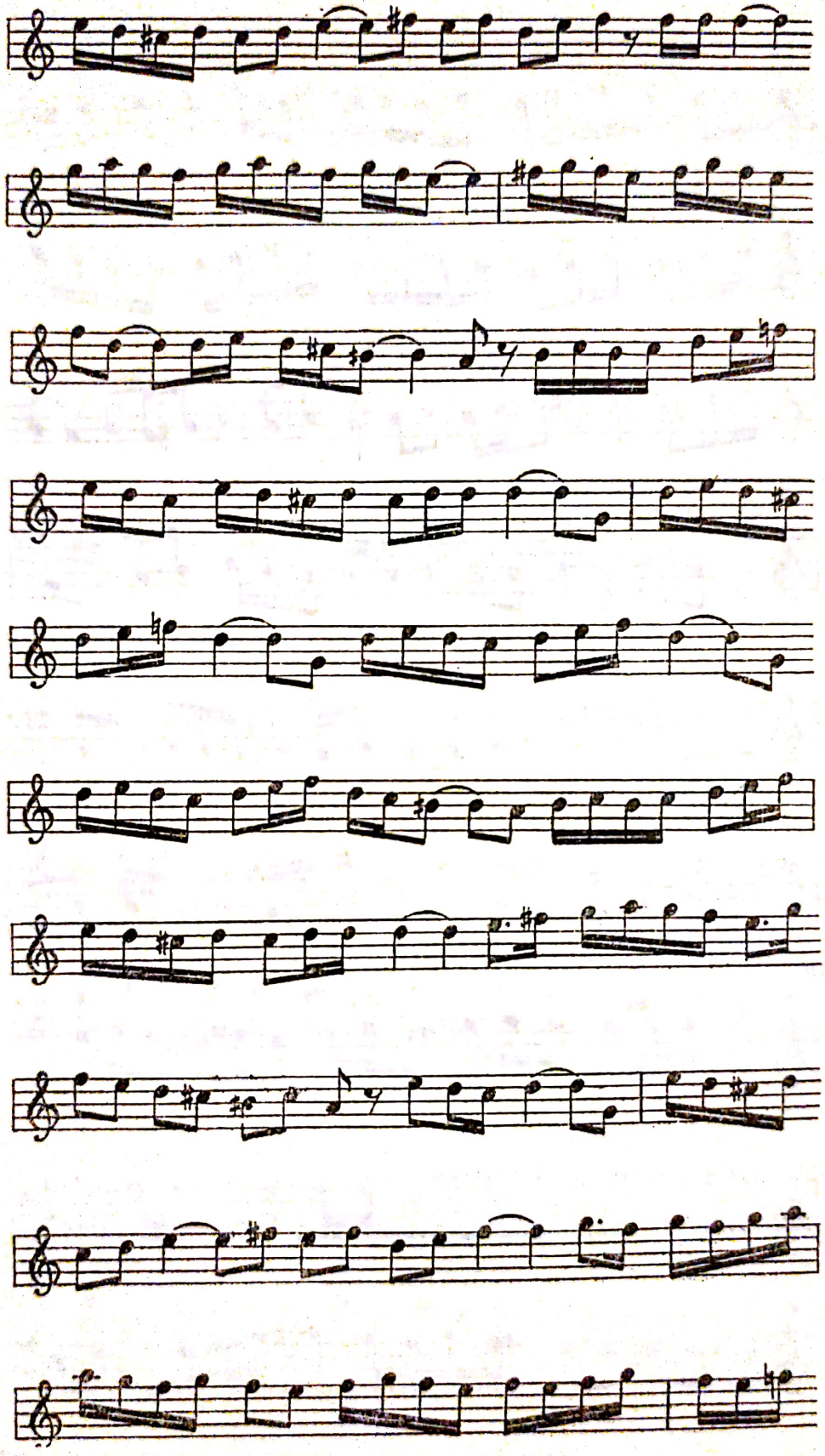


*2-a Hane*



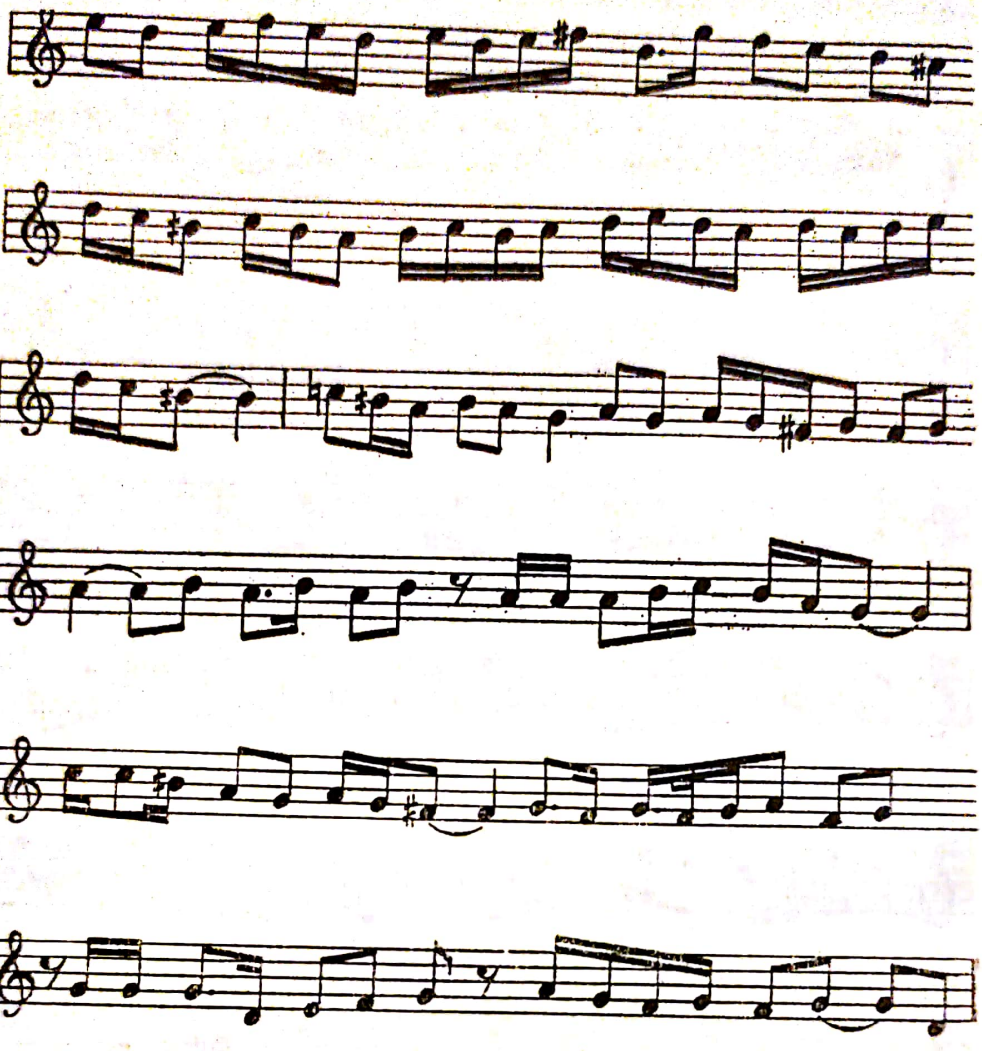


Scanned with OKEN Scanner

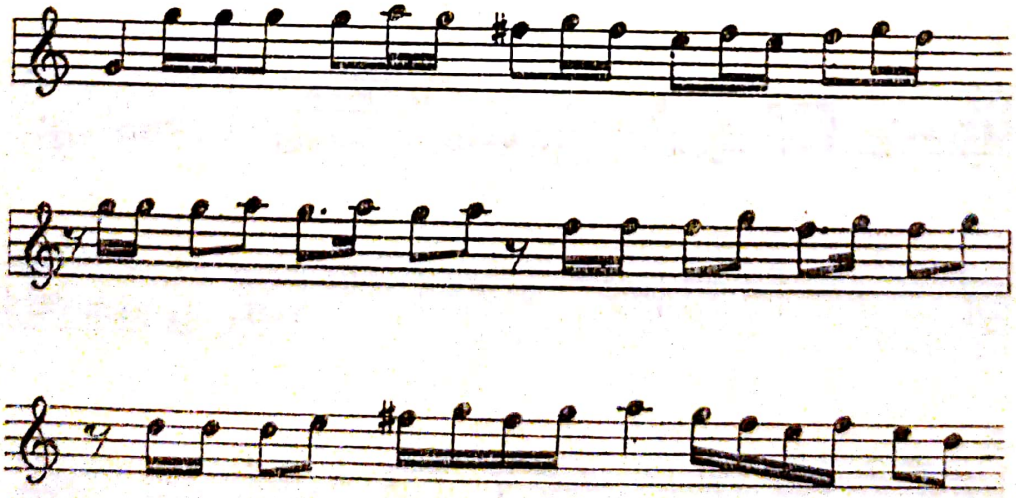




Scanned with OKEN Scanner

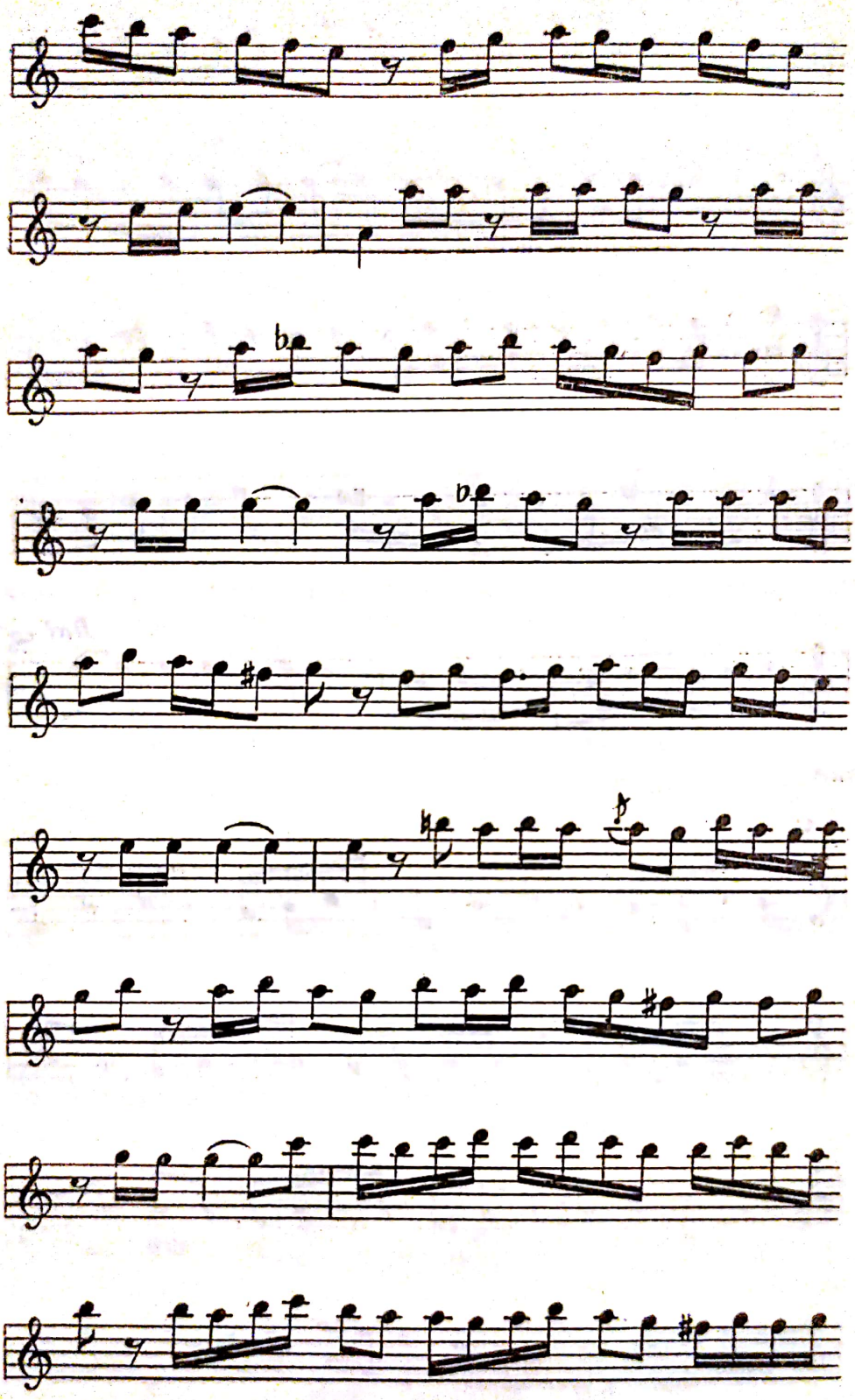


*3-a Hane*



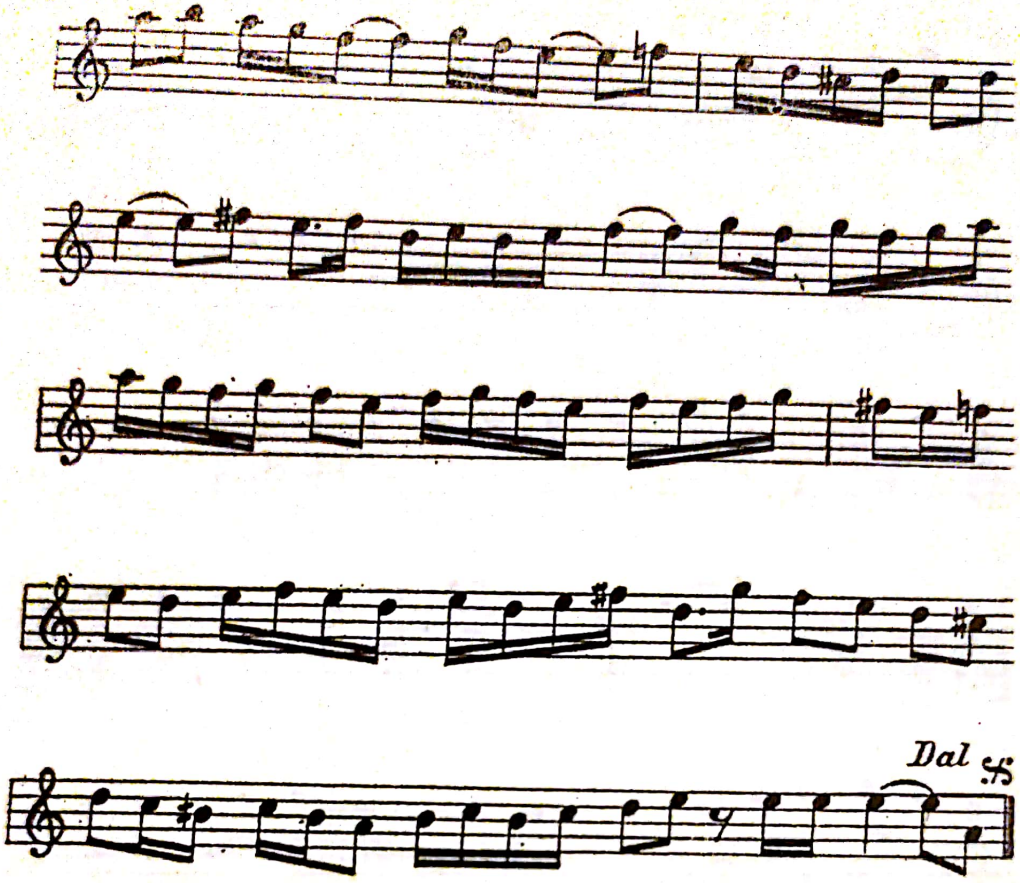


Scanned with OKEN Scanner

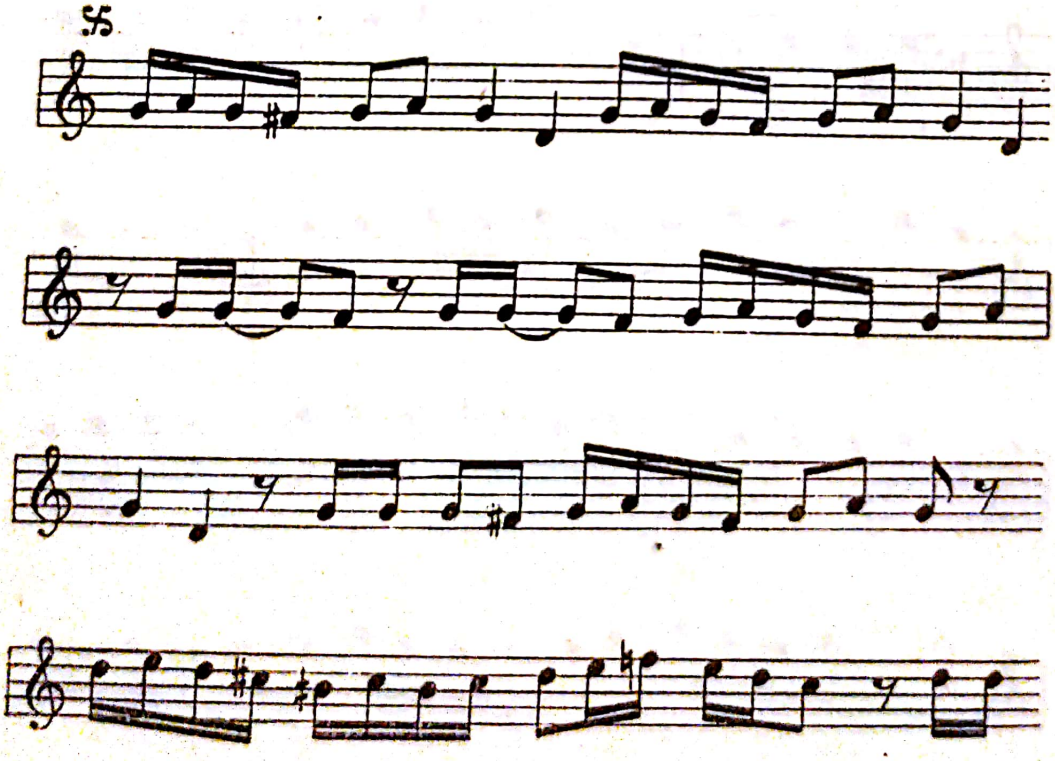




Scanned with OKEN Scanner

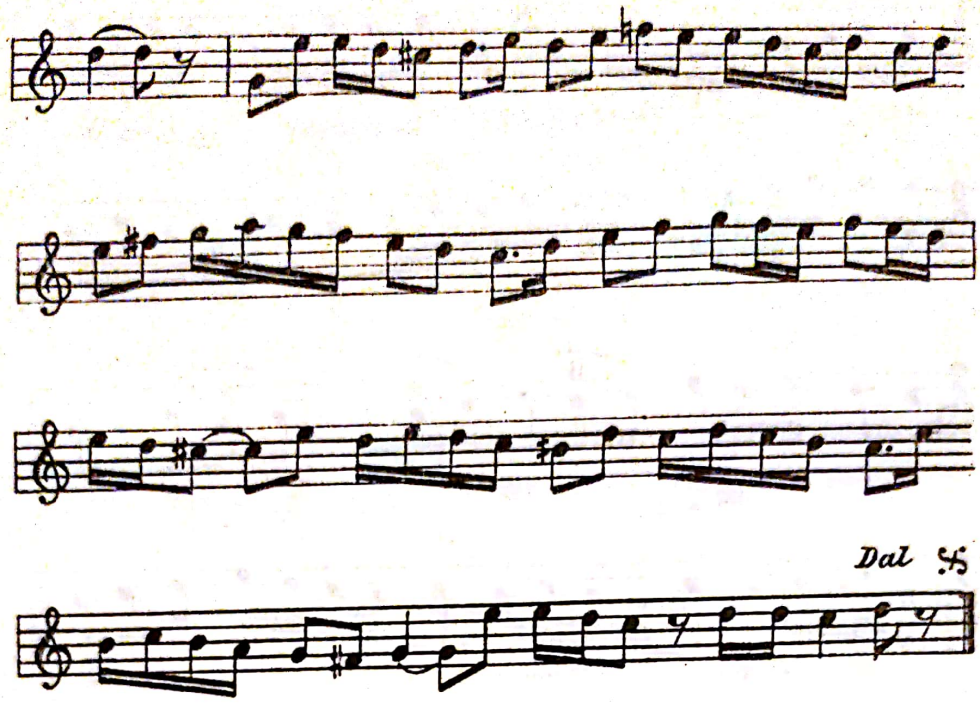



*4-a Hane*






Scanned with OKEN Scanner

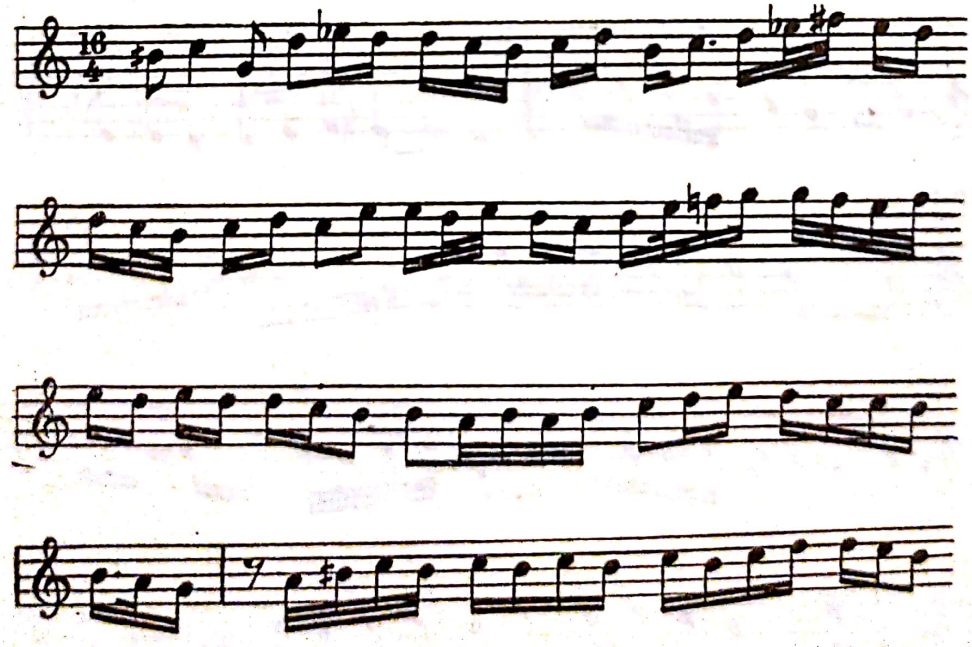



Acest Peşrev scris cu notaţia armenească Hamparsum, transcris pe sistemul liniar, este luat din colecţia de cîntece turceşti, a lui Ataullah Efendi, Şeik (superior) al mănăstirii Derviştilor învîrtitori — Teke giami — din mahalaua Pera, Constantinopole.

**PEŞREV scris în modul Puselik-Aşiran.**

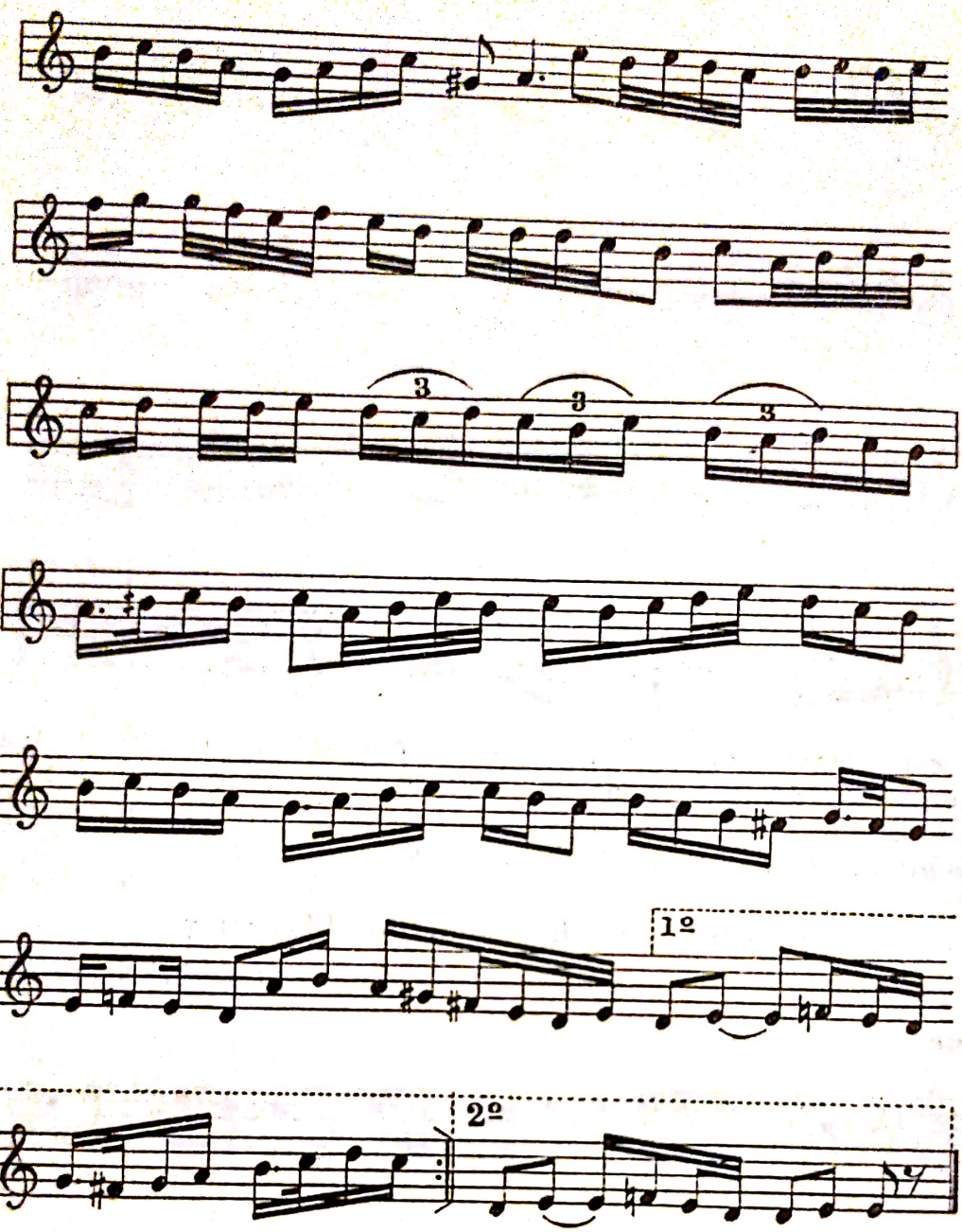
Ritmul *Berefşan.*

*1-a Hane*

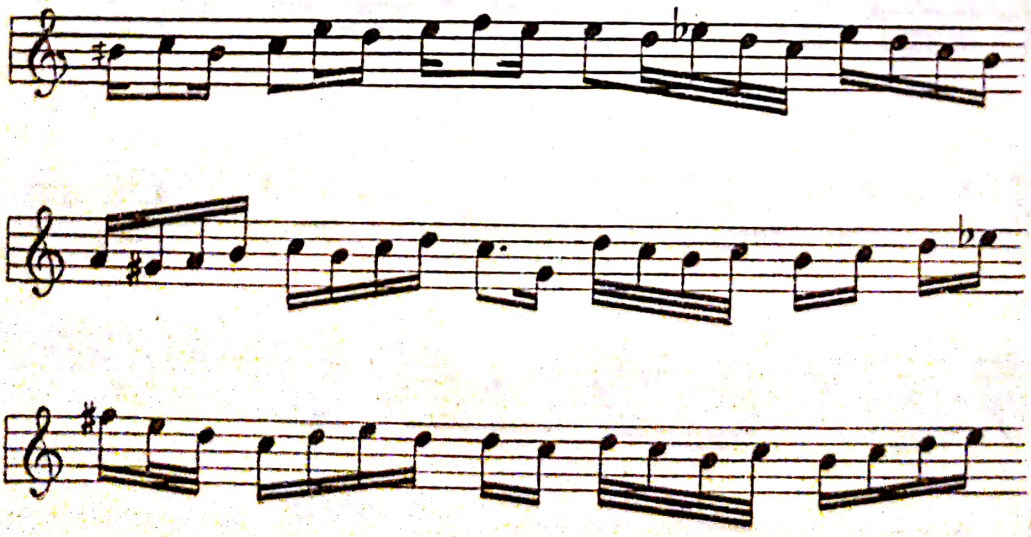




Scanned with OKEN Scanner

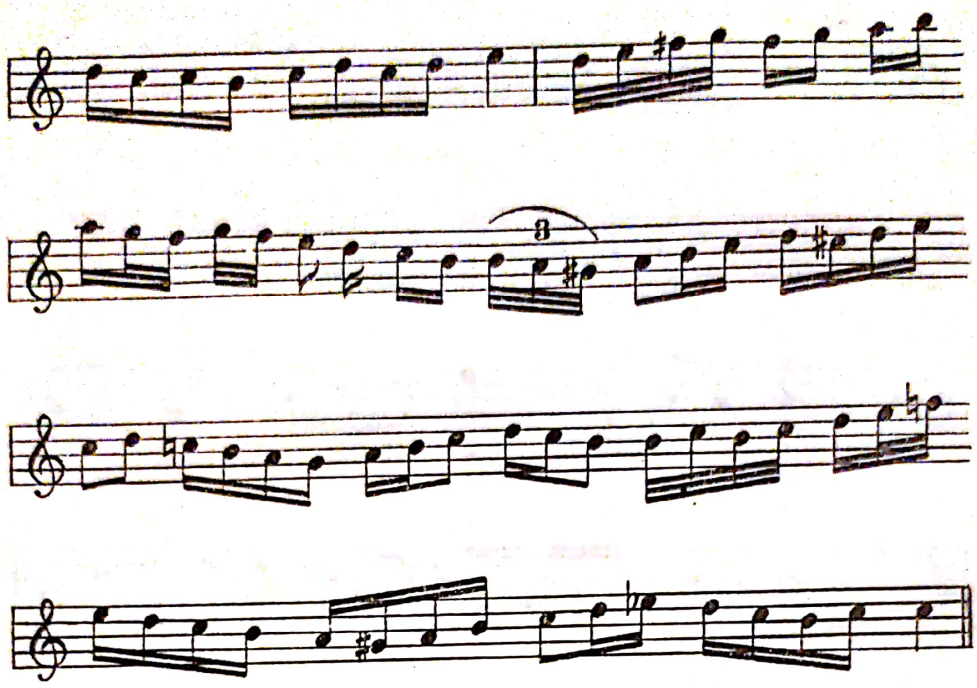



*2-a Hane*





Scanned with OKEN Scanner

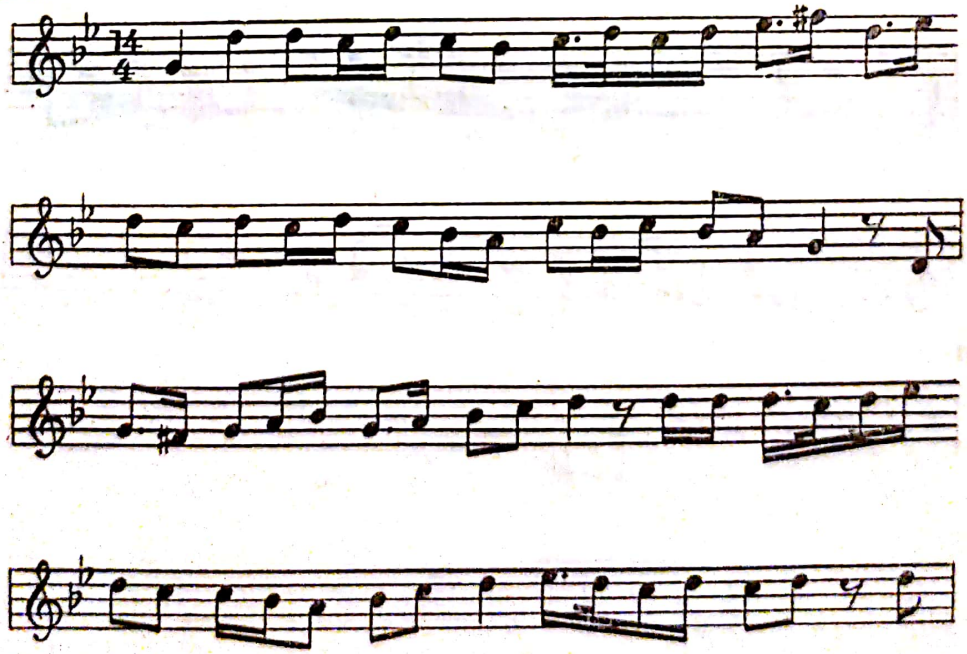


Acest Peşrev scris cu notaţia armenească *Hamparsum notasâ,* transcris pe sistemul liniar, este luat din colecţia de cîntece turceşti a redactorului muzical Rauf Yekta, de la ziarul „Ikdam", din Constantinopol. În genere, peşrevurile au patru *Hané,* cîteodată însă nu au decît două, după cum se vede în acest peşrev.

**PEŞREV scris în modul Nihavend.**

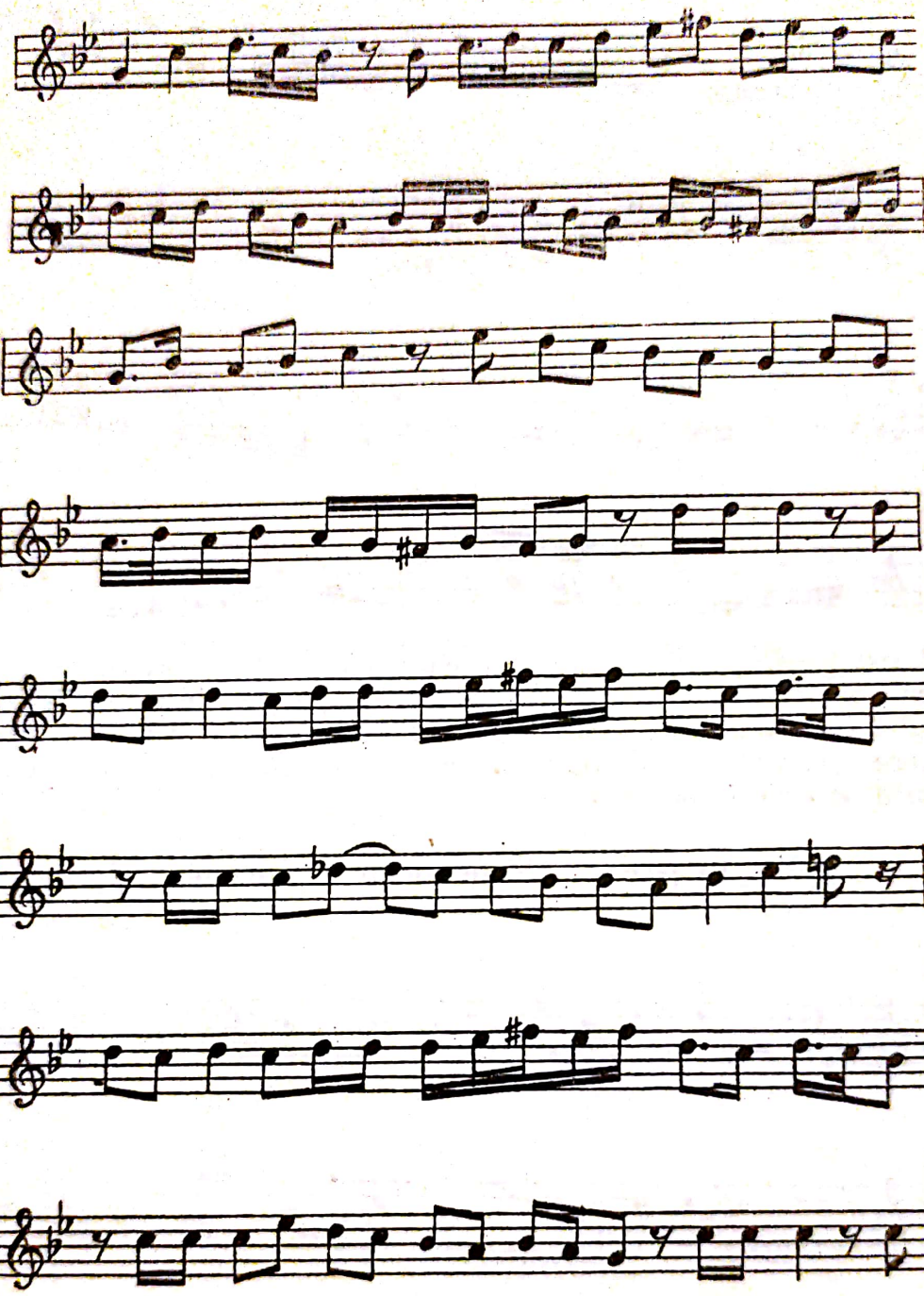
Ritmul *Devri-Kebir.*

*1-a Hane*

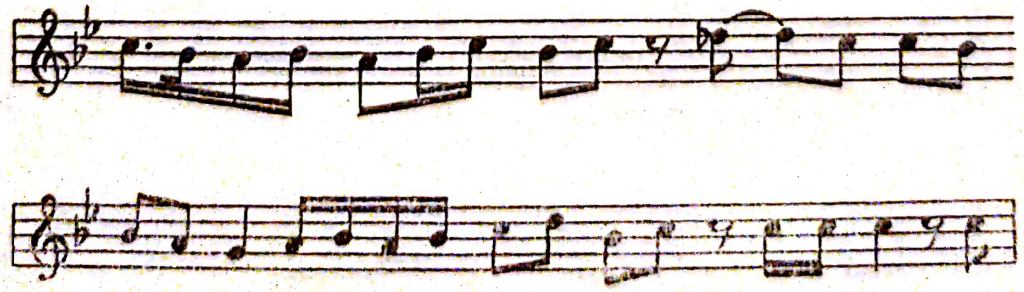




Scanned with OKEN Scanner

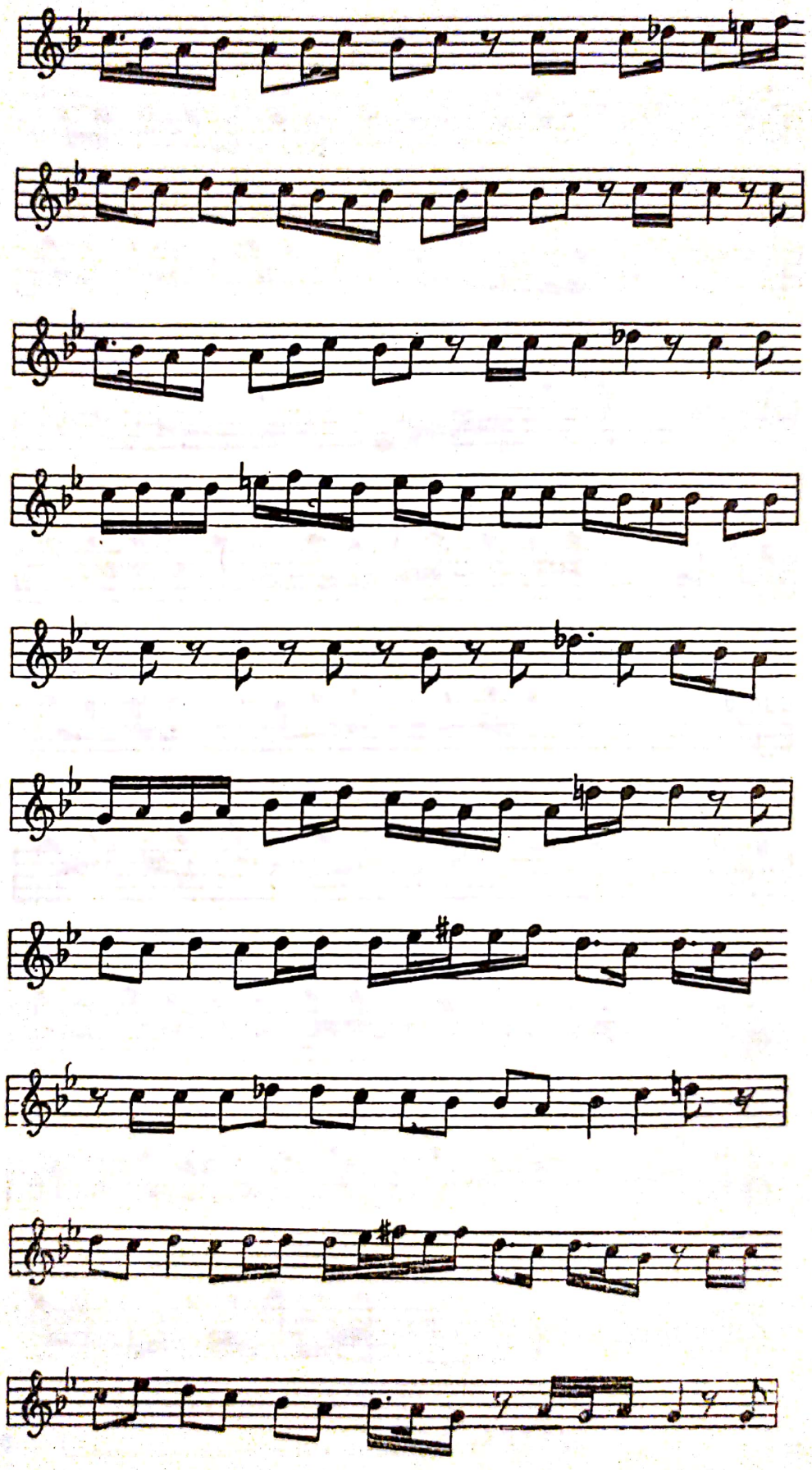


*2-a Hane*





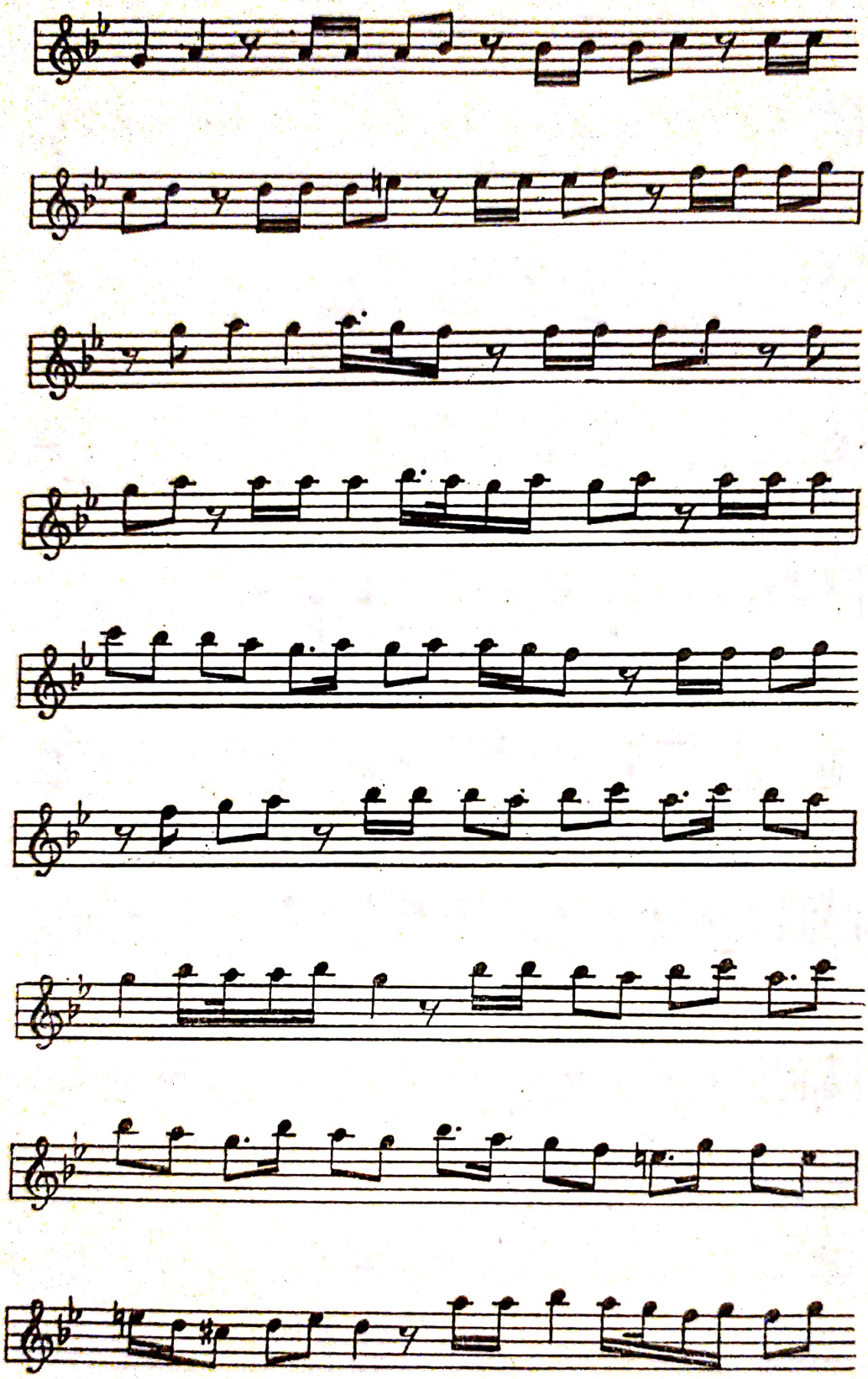
Scanned with OKEN Scanner





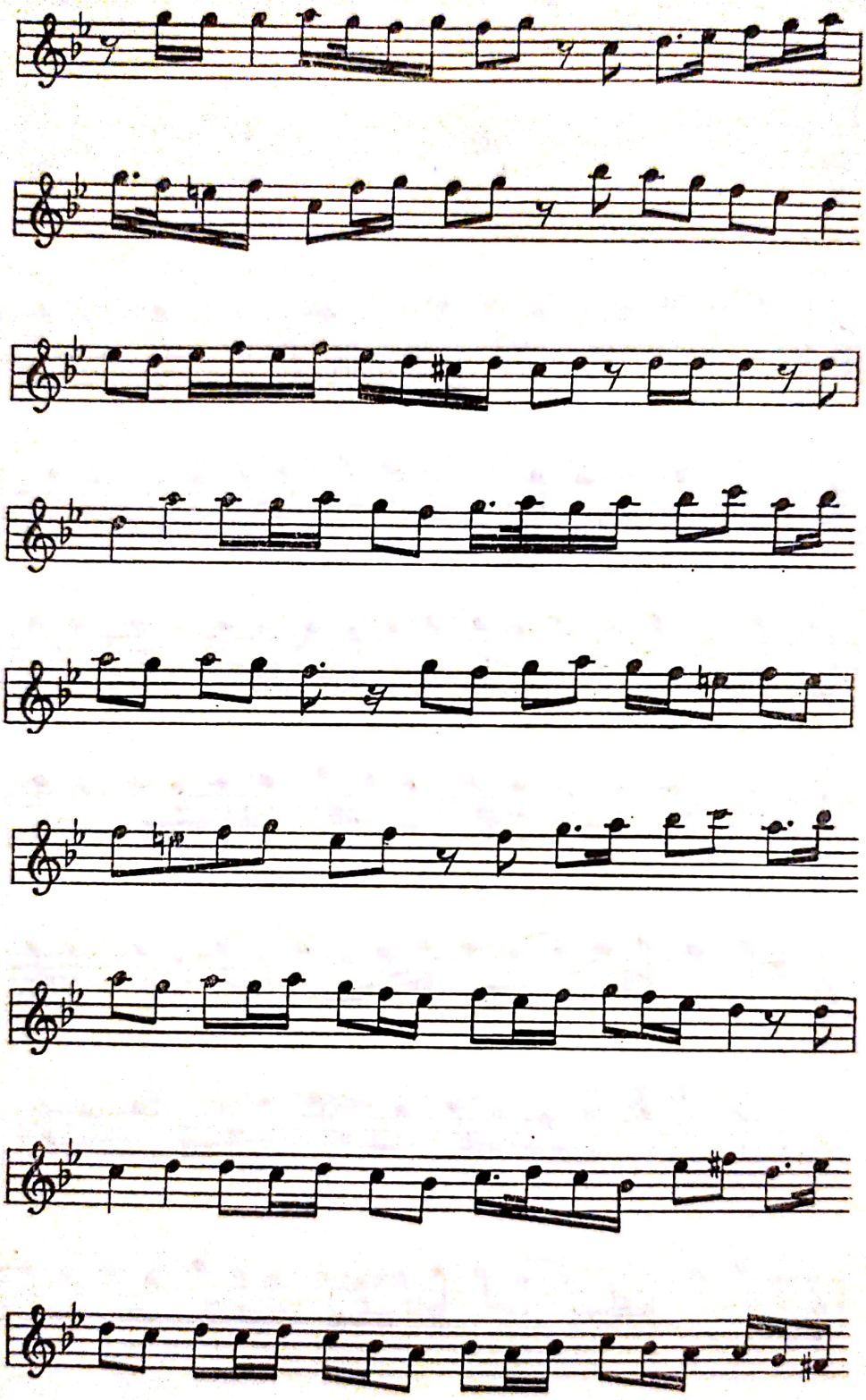
Scanned with OKEN Scanner

*3-a Hane*



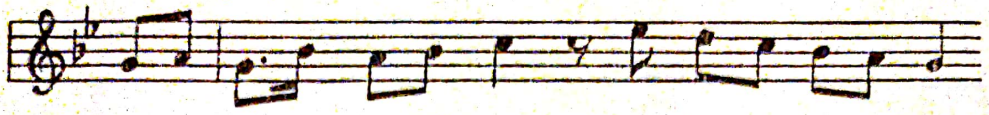


Scanned with OKEN Scanner

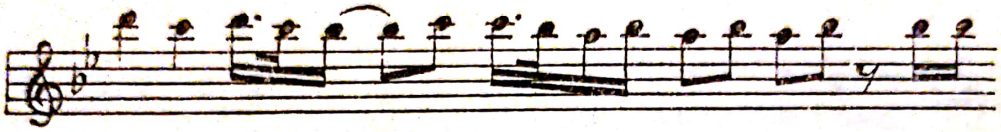


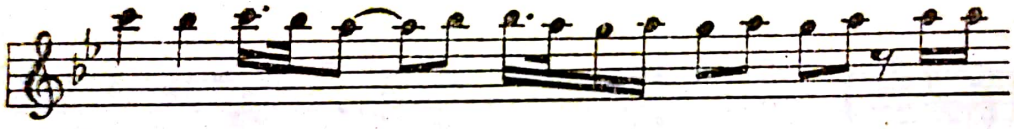


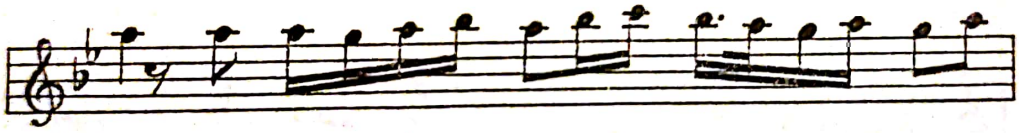
Scanned with OKEN Scanner

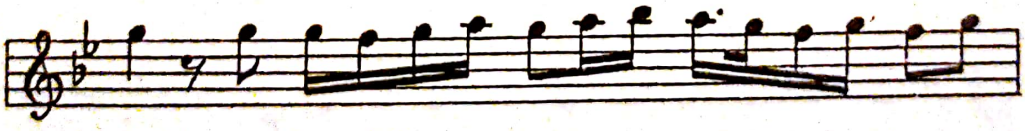


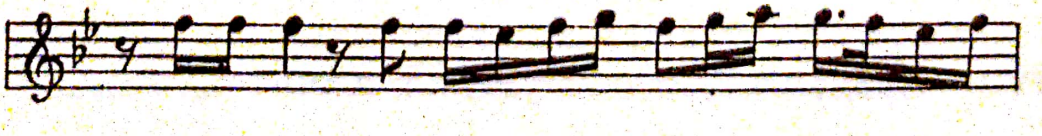
*4-a Hane*



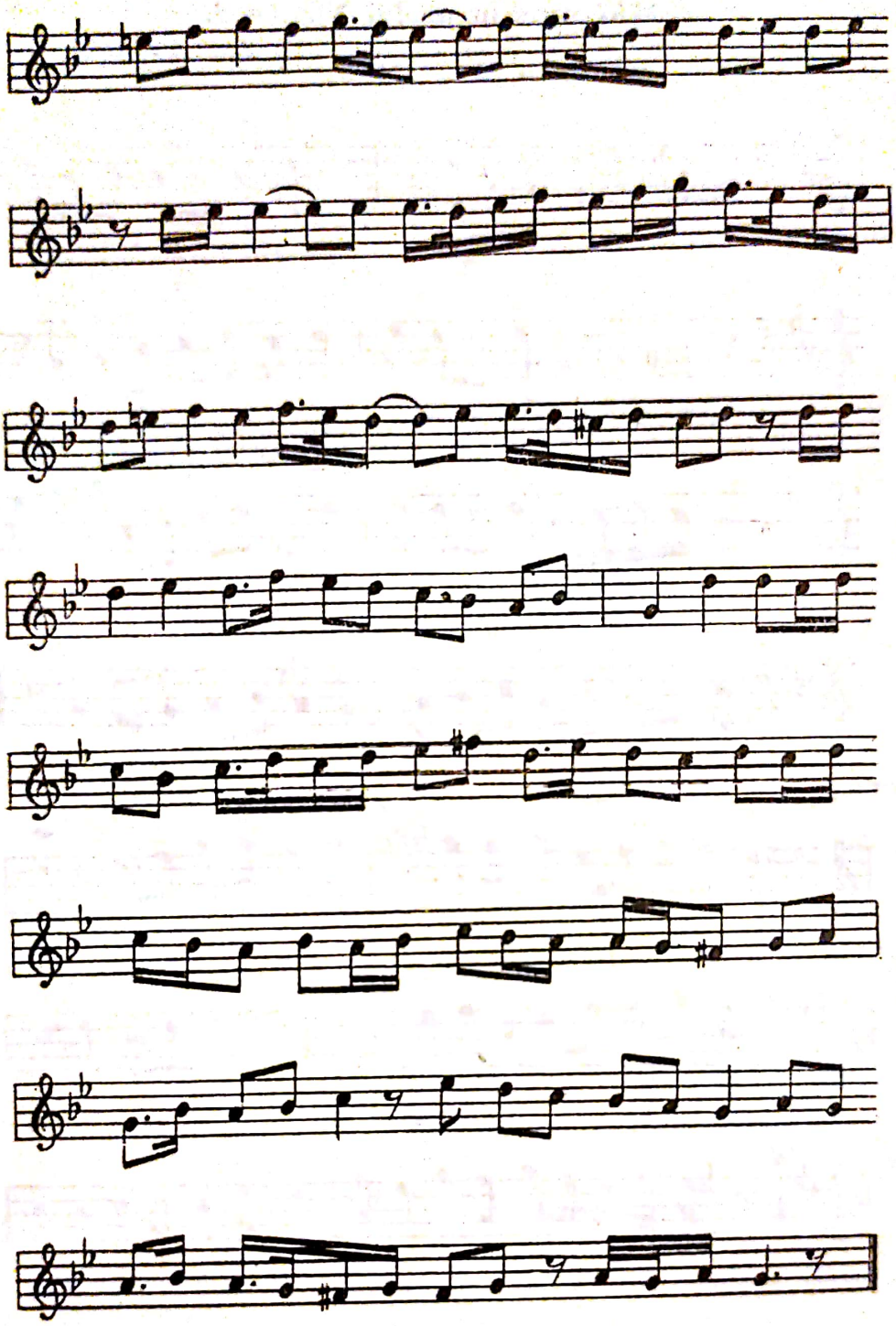








Scanned with OKEN Scanner



Acest Peşrev l-am copiat din „La Revue Musicale“ ce apare în Paris, nr. 5, din 1 martie 1907, trimis spre publicare de dl Rauf Yekta, redactorul muzical al gazetei „Ikdam“ din Constantinopol, pe care l-a transcris pe notaţia liniară dintr-un manuscript din timpul lui Dimitrie Cantemir, unde se află scris cu notaţia inventată de acesta pentru turci şi despre care am vorbit.

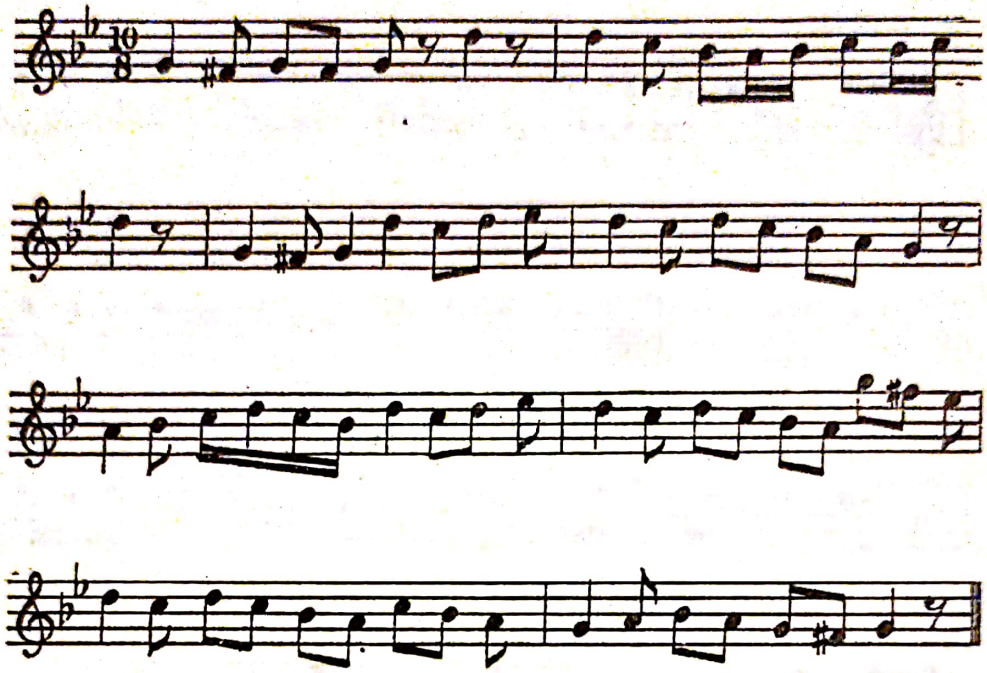


Scanned with OKEN Scanner

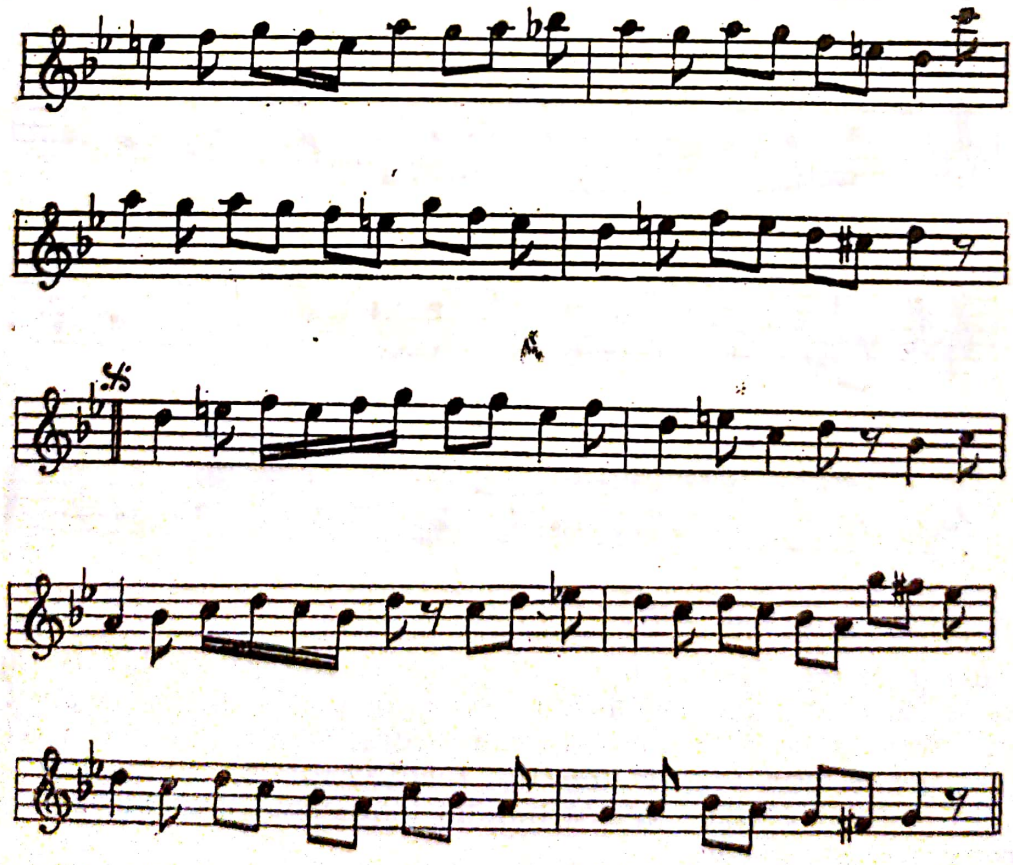
## SEMAI scris în modul Nihavend.

Ritmul *Aksak.*

*1-a Hane*



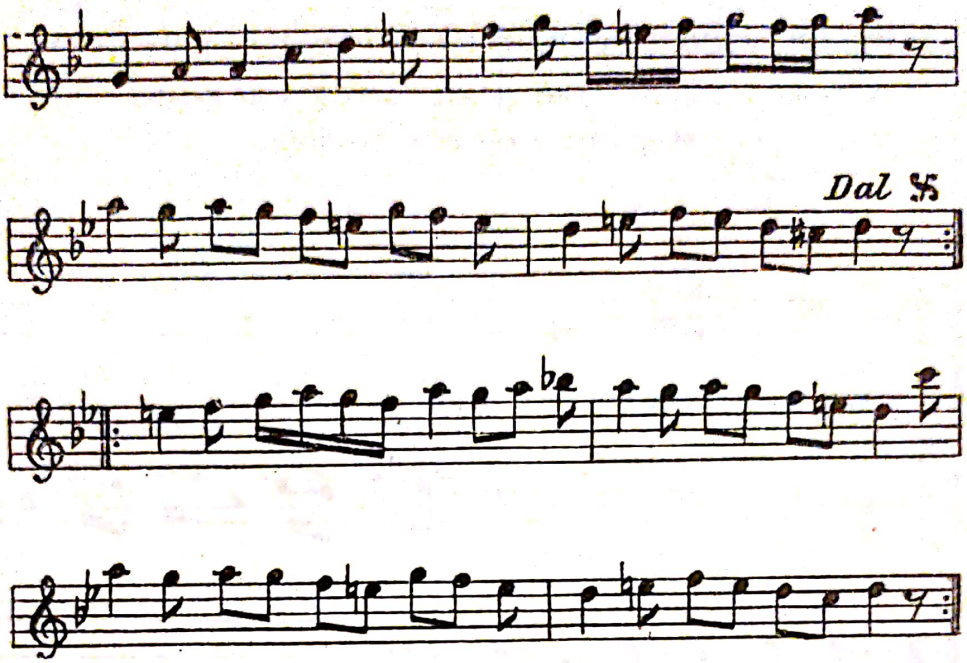
*2-a Hane*



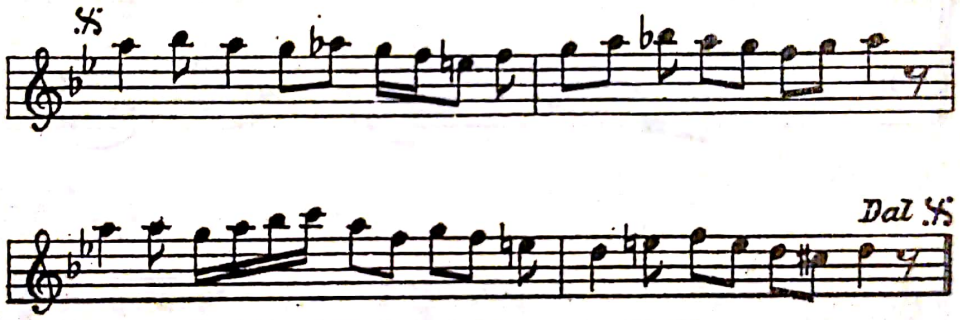


Scanned with OKEN Scanner

*3-a Hane*




*4-a Hane*

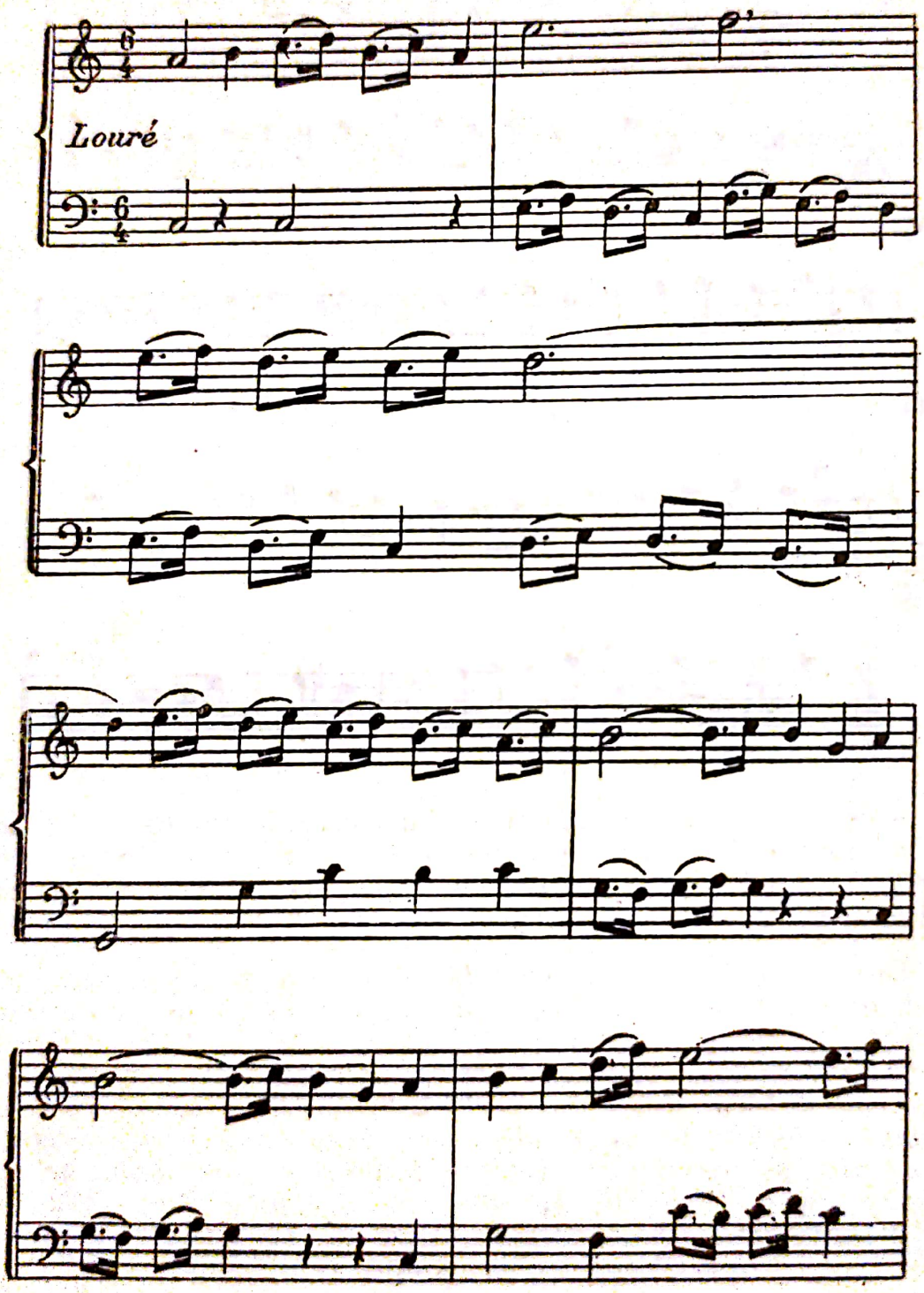



Acest *Semai* urmează ca final după precedentul Peşrev ; l-am copiat în orăşelul Beilerbei (Asia mică), din colecţia de cîntece populare turceşti a dlui Rauf Yekta, redactorul muzical al gazetei „Ikdam“ ce apare în Constantinopol.

Despre autenticitatea *„Ariei Dervişilor“* ce urmează, scriitorul Toderini, despre care am vorbit, ne spune că : cîntecele lui Cantemir au fost scrise cu note europeneşti şi că ele se află în *L'Ancien livre de la littérature des Turcs* (Vechea Carte a literaturii turcilor), asemenea şi în *Recueil de cent estampes*, Paris 1714, de M. Ferriol, ambasador al Franţei la Poartă, *încredinţîndu-l despre aceasta bunii cunoscători în această artă pe care i-a consultat şi întrebat mai de multe ori.* În faţa acestor spuse de Toderini, nu ne mai rămîne nici o îndoială că această *Arie a Dervişilor* este compusă de Cantemir. Ea a fost pusă pe note de Chabert care era cu Ferriol, adăugîndu-i şi basul pe care l-a compus.

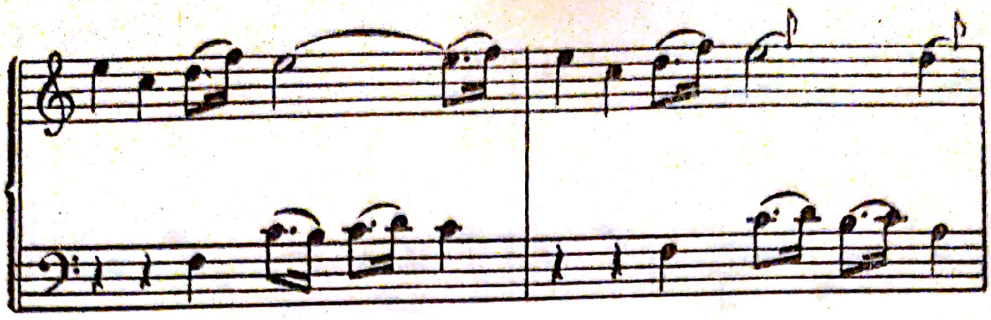
## AIR SUR LEQUEL TOURNENT LES DERVICHES DE PERA

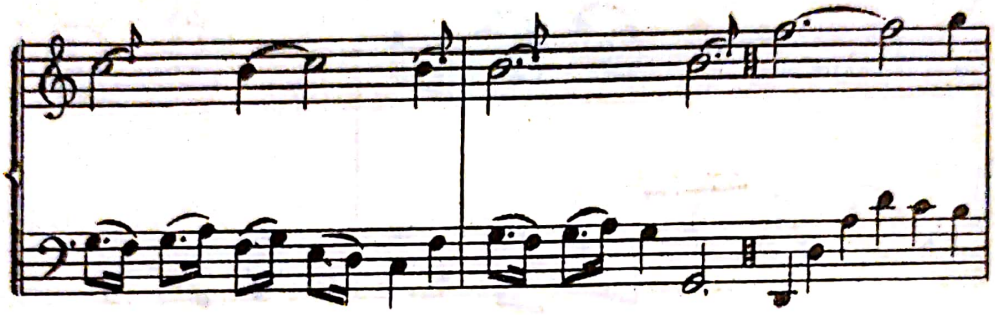
**Noté par le Sieur Chabert qui etoit avec M-r de Ferriol, et qui en a composé la Basse.**

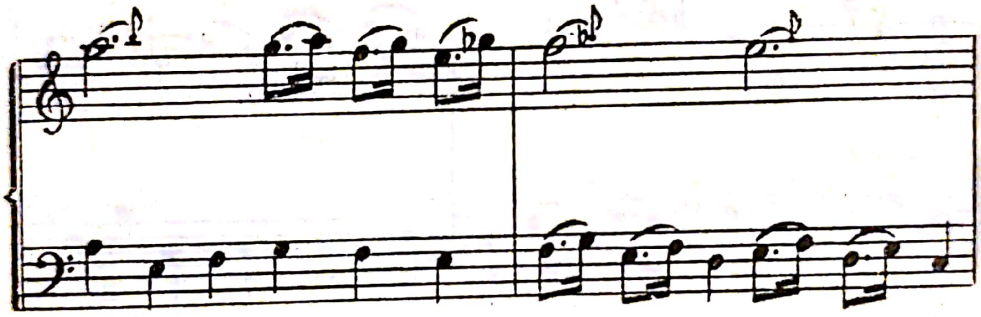


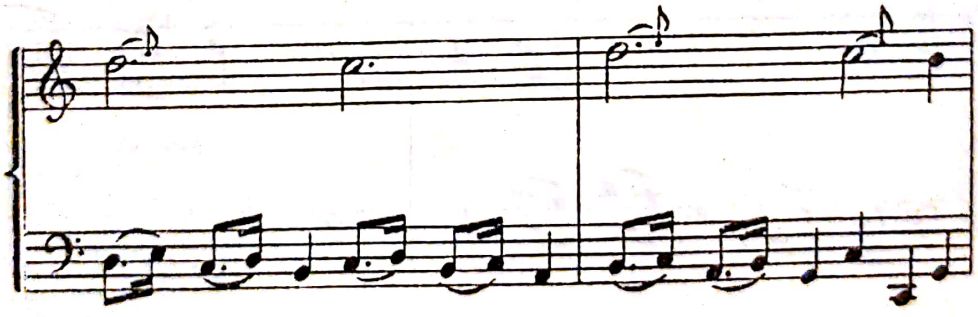


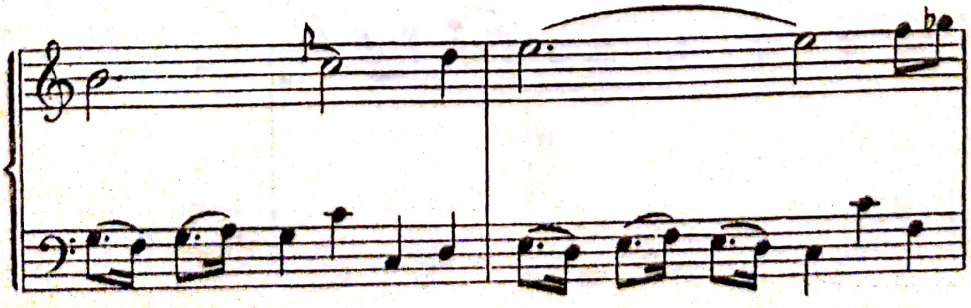

Scanned with OKEN Scanner





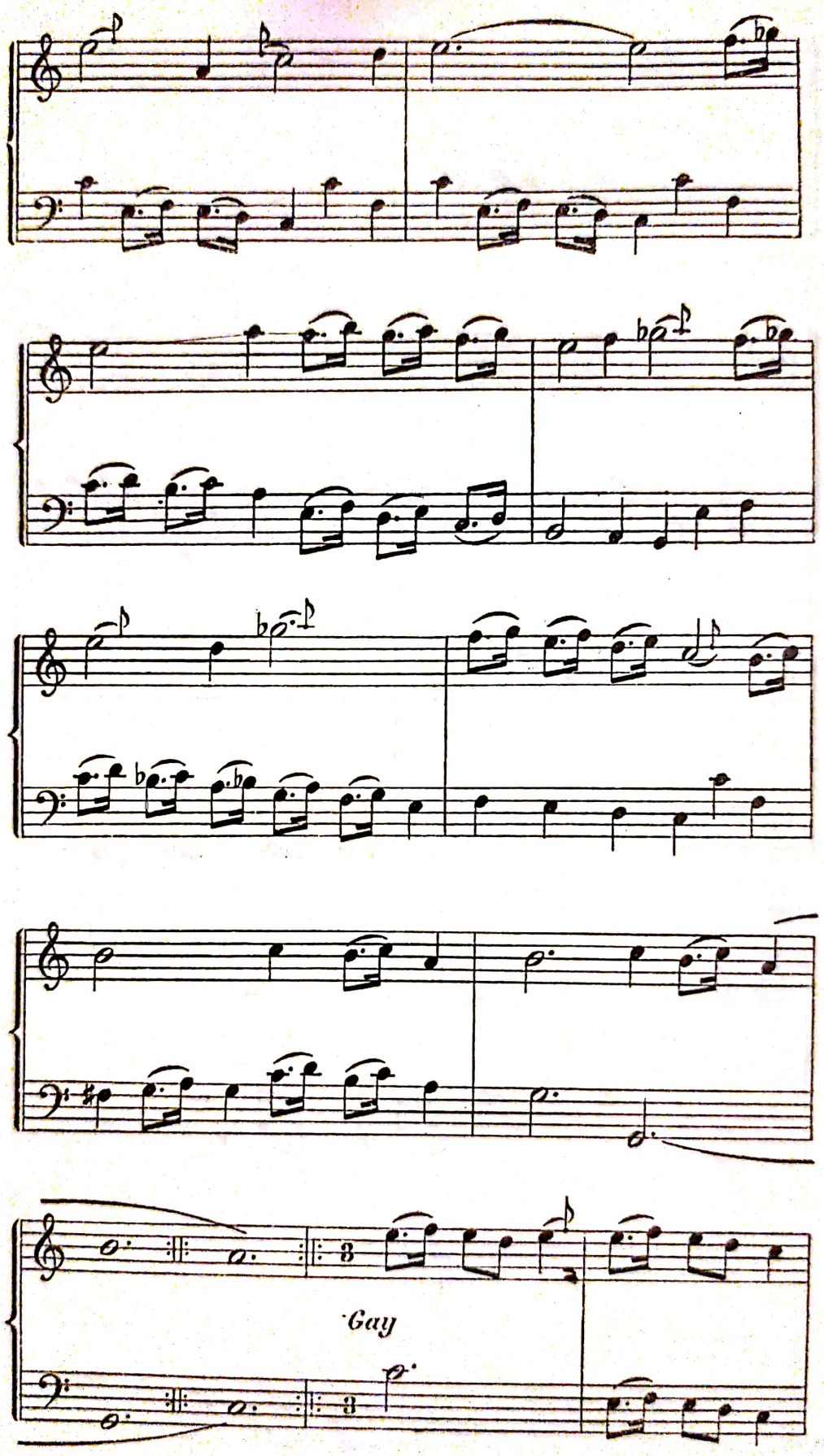






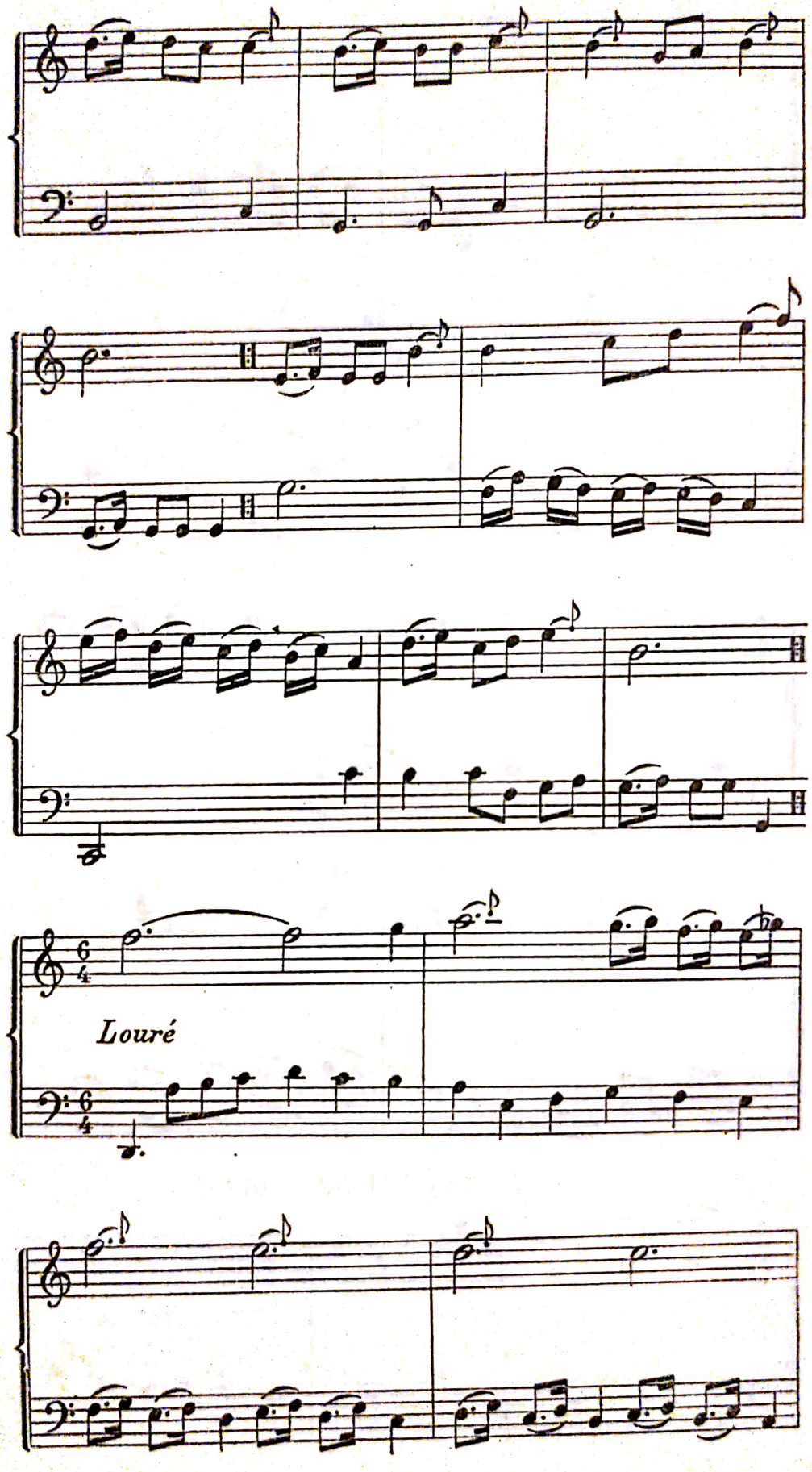


Scanned with OKEN Scanner



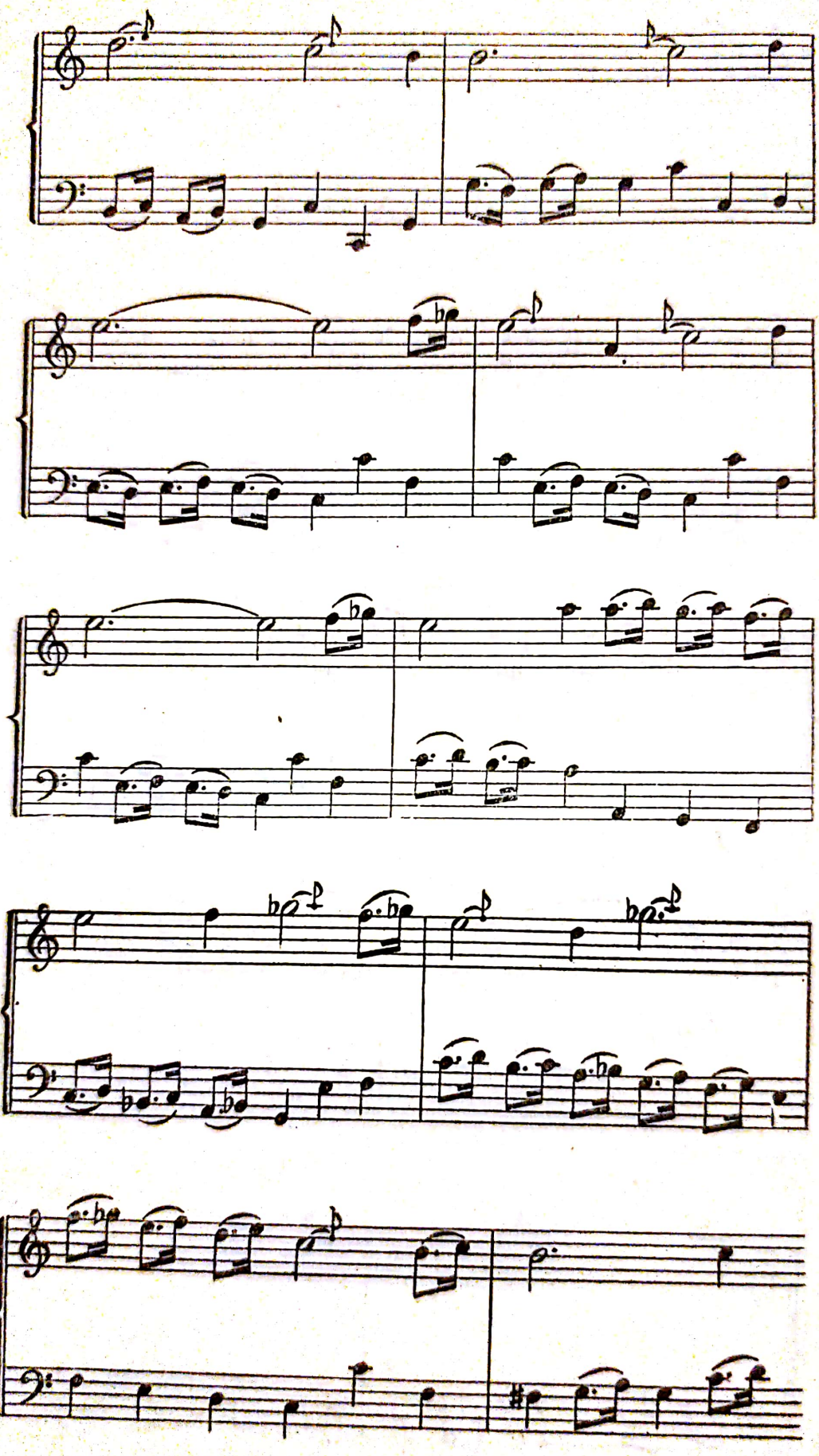



Scanned with OKEN Scanner



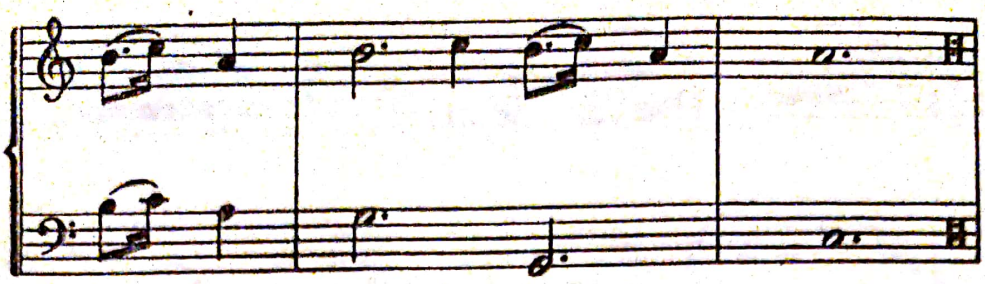



Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner



Urmează apoi Peşrevurile lui Dimitrie Cantemir în număr de şapte, aflate în colecţia de cîntece populare turceşti a doctorului *Subhi Zuhdi Bey*. Despre autenticitatea acestor peşrevuri arătăm cele ce urmează :

*Subhi Zuhdi Bey* a avut mai întîi ca profesor de muzică pe renumitul compozitor turc *Zequai Dede*, apoi pe şeihul (şef de rit) *Halim Efendi*, care l-a învăţat să cînte din Tambura şi din Kemane. Acest Şeik Halim Efendi învăţase şi el să cînte din Tambura de la maestrul *Osquiam*, elevul virtuozului *Isak*, care cînta asemenea şi el din Tambura. Halim Efendi a murit cîţiva ani acuma, în vîrstă de 70 ani, avea o memorie de necrezut, ştia să cînte pe de rost peste 100 de peşrevuri, printre care şi 7 arii compuse de Cantemir.

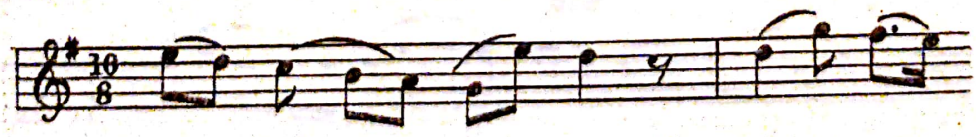
Subhi Zuhdi Bey a învăţat de la Halim Efendi pe de rost, în timp de doi ani, un număr mare de cîntece populare turceşti, precum şi ariile compuse de Cantemir, pe care apoi le-a transcris pe notaţia armenească *Hamparsum*, iar de pe această notaţie le-a transcris pe notaţia sistemului liniar eruditul muzicograf Rauf Yekta Bey.

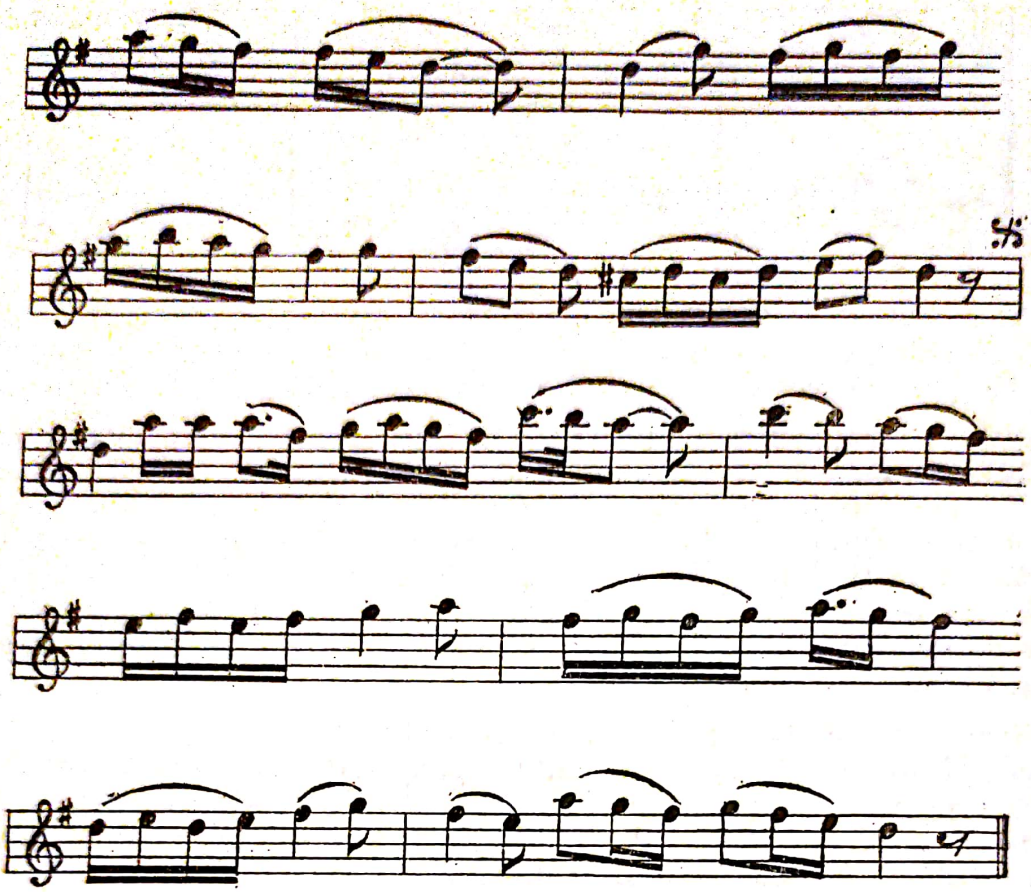
Subhi Zuhdi Bey, avînd de profesori pe *Zequai Dede* şi pe *Halim Efendi*, sîntem siguri că a păstrat cu cea mai mare sfinţenie executarea acestor cîntece după cum s-au cîntat din vechime. A păstra executarea cîntecelor aşa după cum se executau de autorii din timpurile vechi şi a le transmite şi altora neştirbite este un mare merit, şi sîntem siguri că Subhi Zuhdi Bey le-a transcris aşa după cum le învăţase de la Halim Efendi, căci luînd un peşrev învăţat de Zuhdi Bey de la Halim Efendi, şi comparîndu-l cu peşrevul original ce se află în manuscriptul găsit de Rauf Yekta şi scris pe timpul lui Cantemir şi cu notaţia acestuia inventată anume pentru turci, rămînem surprinşi găsindu-l întocmai cu acela din manuscript. Faţă cu cele arătate, nu ne mai rămîne nici o îndoială despre autenticitatea peşrevurilor ce urmează. (Vezi despre acesta şi *Biografia d-rului Subhi Zuhdi Bey*, în revista ilustrată otomană „Şehbal", nr. 5, din 15 mai 1909, Constantinopol).

### I. CELEBRU SEMAI scris în modul Neva.

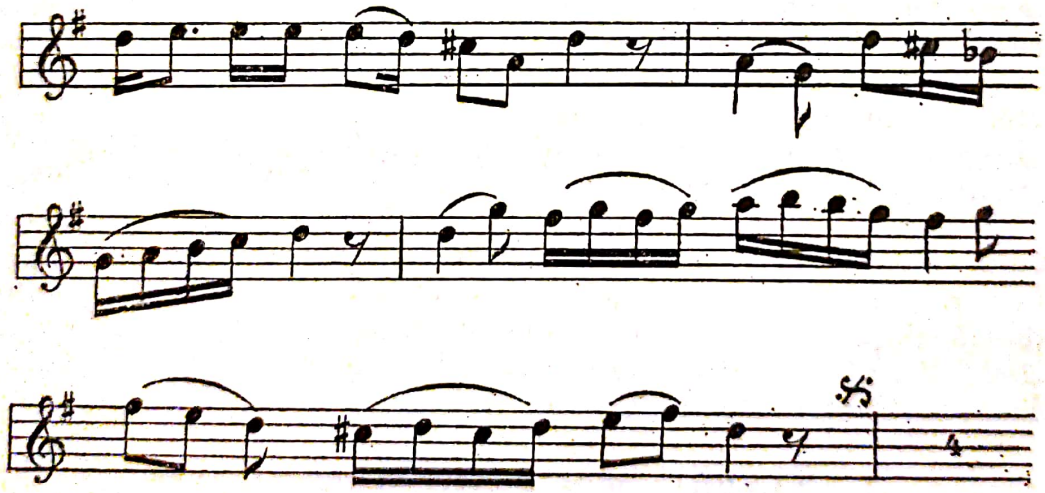
Ritmul *Aksak-Semai.*

*1-a Hane*



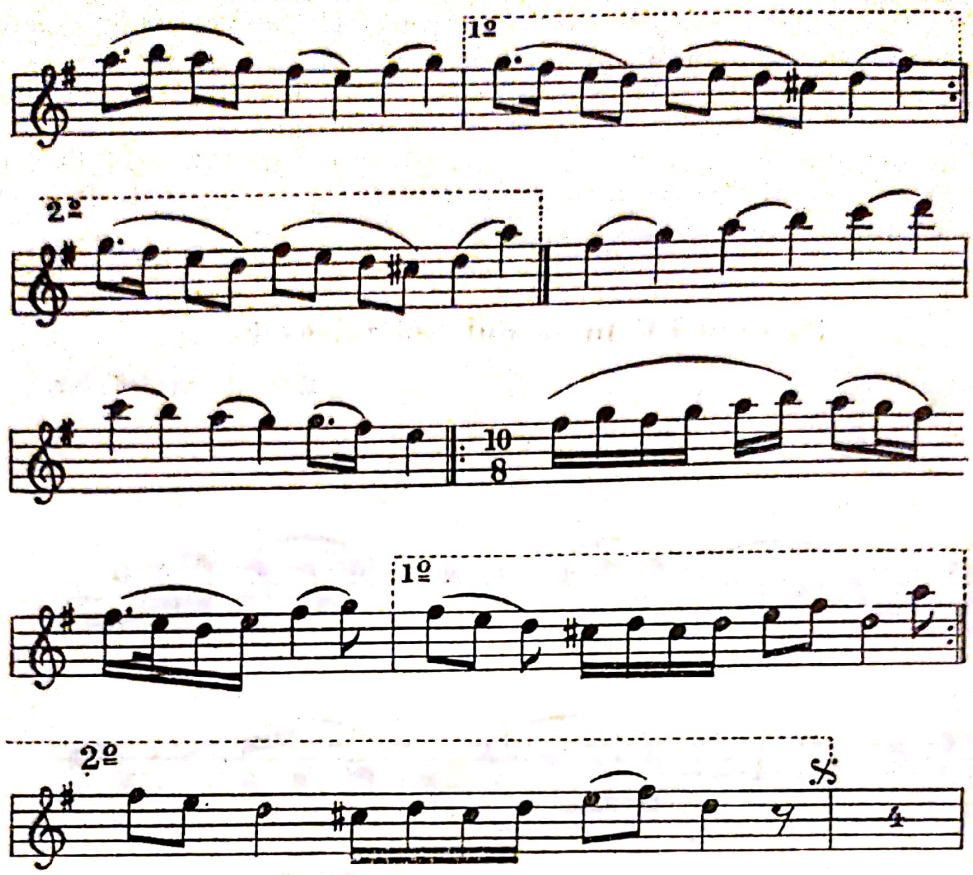


*2-a Hane*

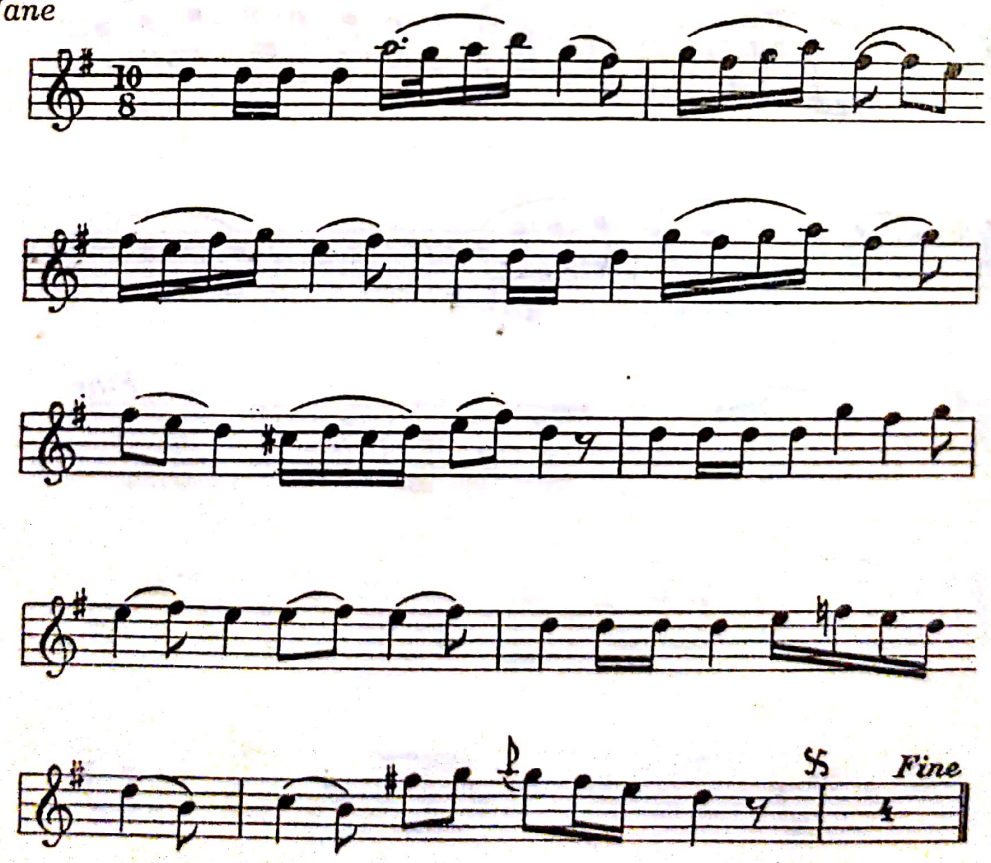


*3-a Hane*

Scanned with OKEN Scanner




*4-a Hane*





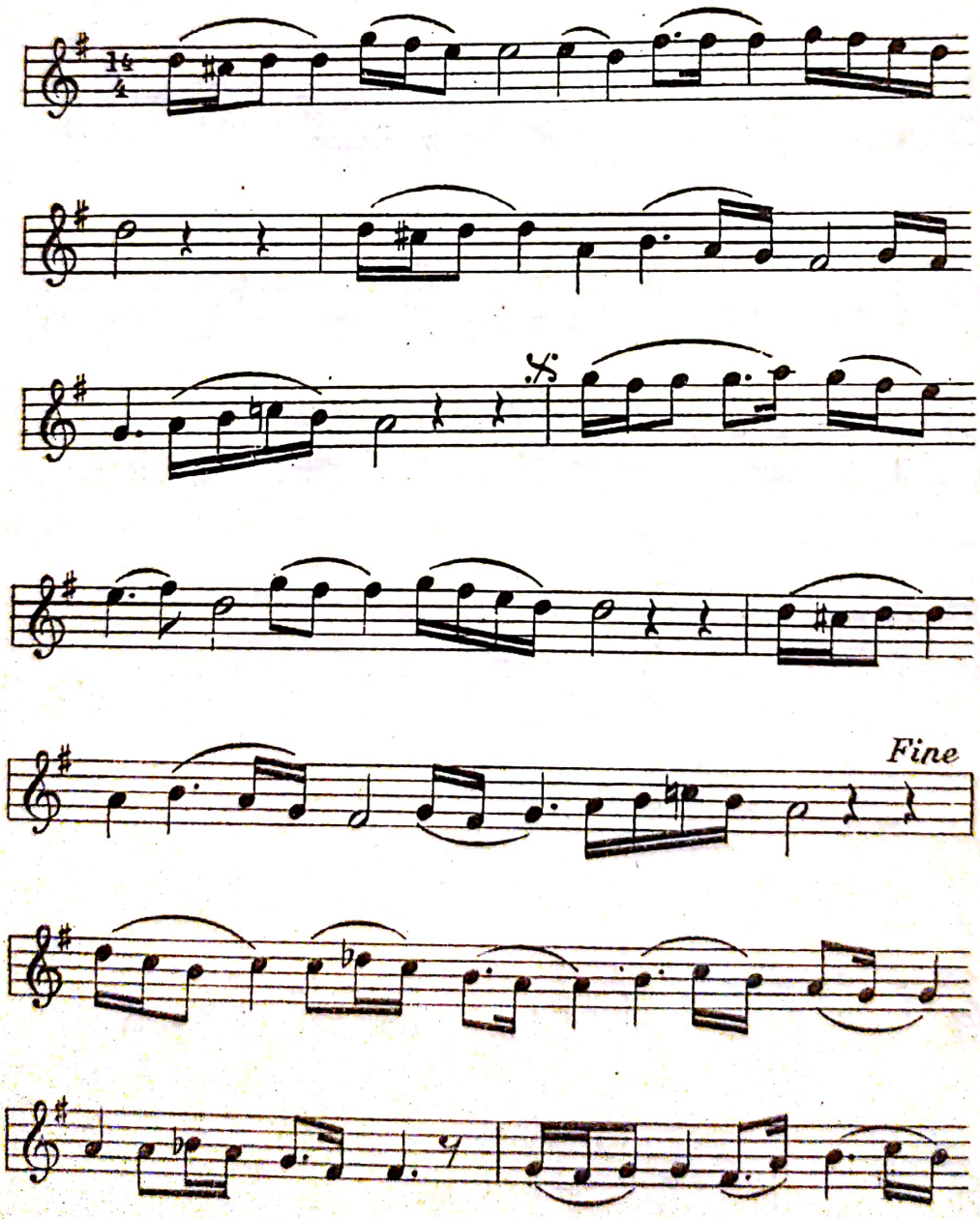

Scanned with OKEN Scanner

Se zice că acest *Semai* a fost dedicat de Cantemir Sultanului Ahmed III, cînd acesta l-a numit Domn al Moldovei, drept răsplată pentru serviciile credincioase făcute de părintele său Imperiului Otoman. Se mai vorbește că pe cînd Dimitrie Cantemir a fost primit de către Sultanul spre a-și lua rămas bun de la el și a-i mulțumi de binefacerile ce i-a făcut în tot timpul cît a stat în Constantinopol, a cîntat pe Tambură el însuși acest *Semai* înaintea Sultanului, care l-a încărcat de daruri scumpe, arătîndu-i cele mai distinse mulțumiri.

## II. PEȘREV în modul Sultani-Arak.

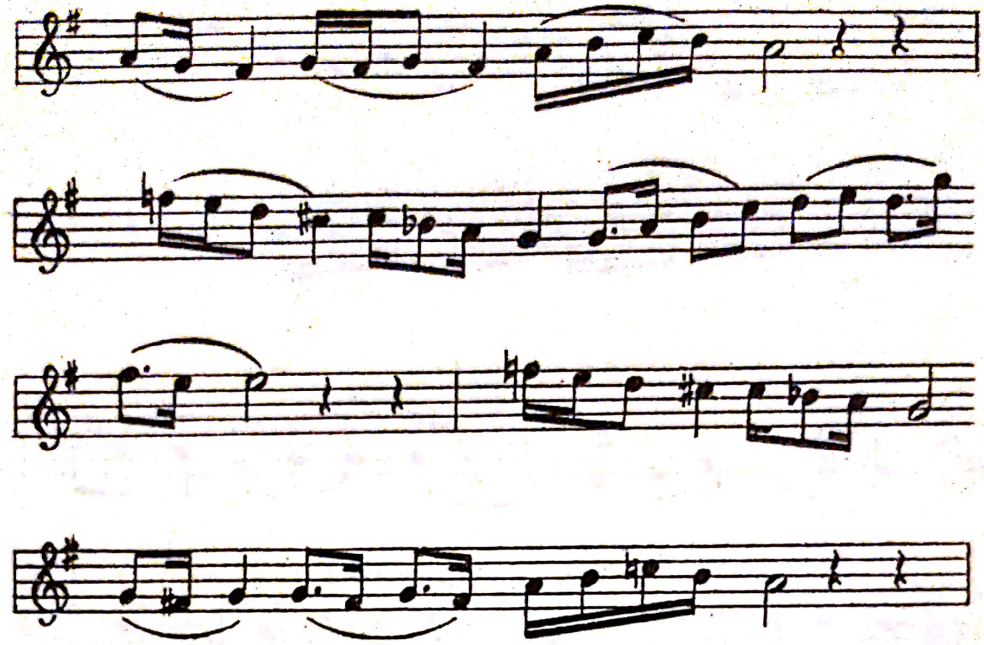
Ritmul *Devri-Kebir.*

*1-a Hane*

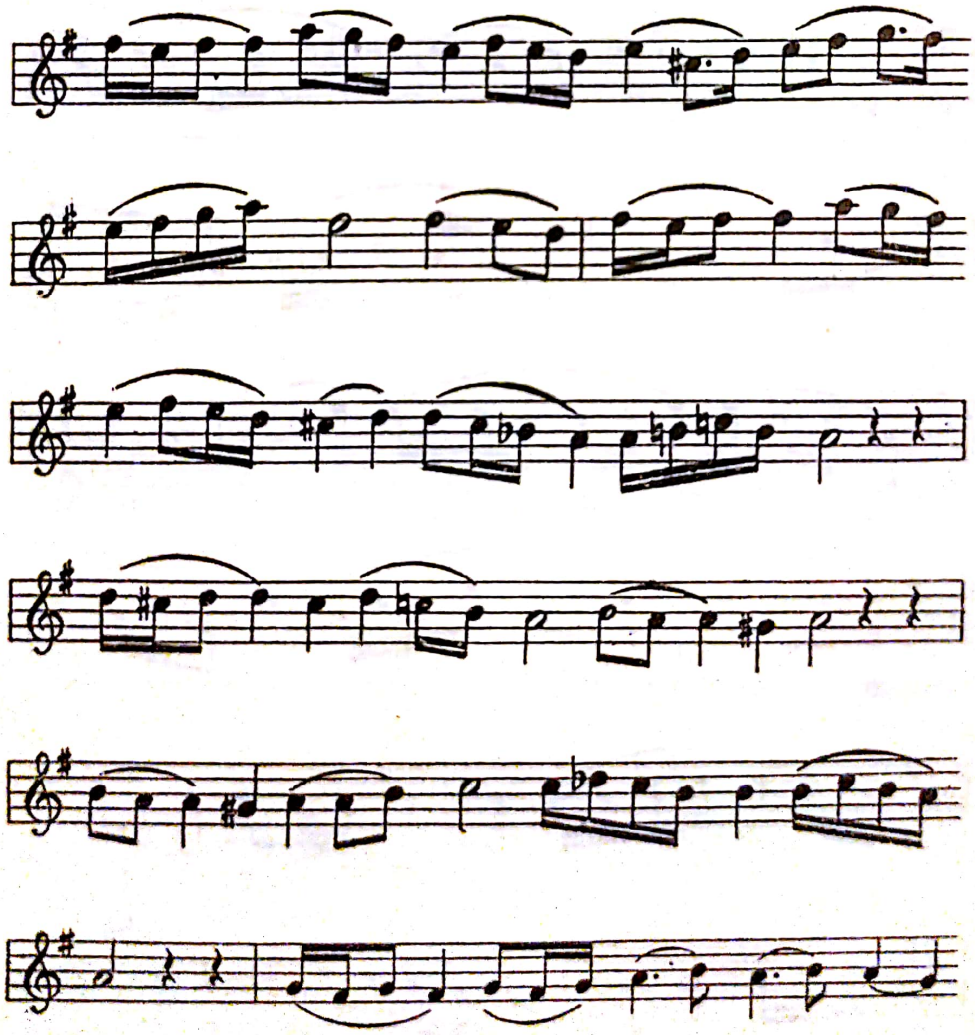





Scanned with OKEN Scanner

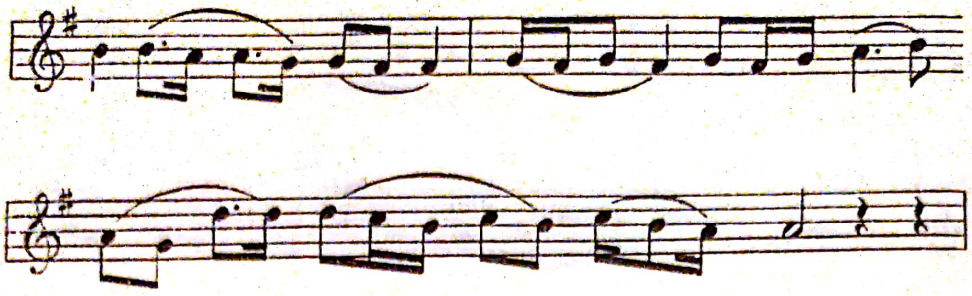


*2-a Hane*

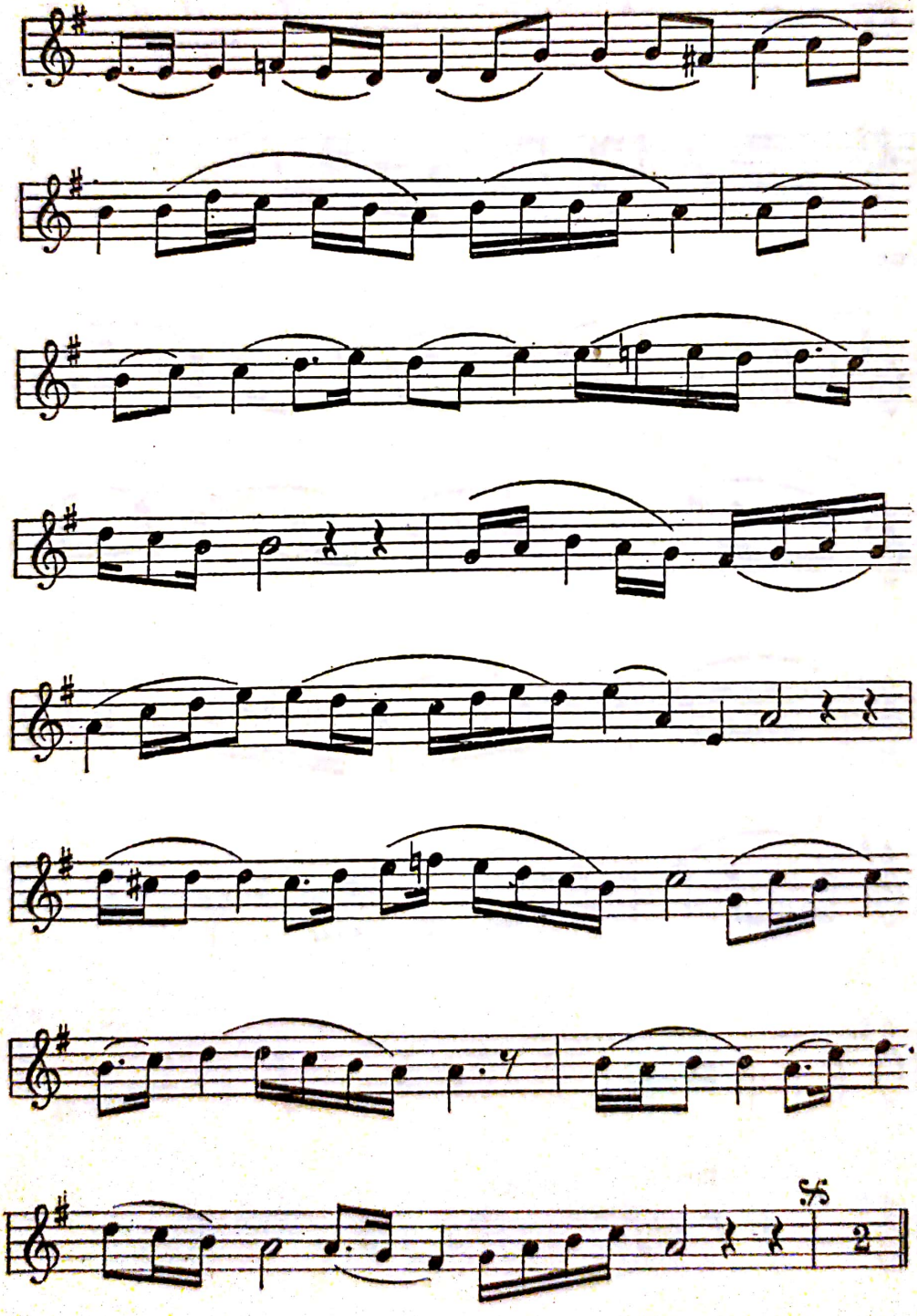




Scanned with OKEN Scanner



*3-a Hane*



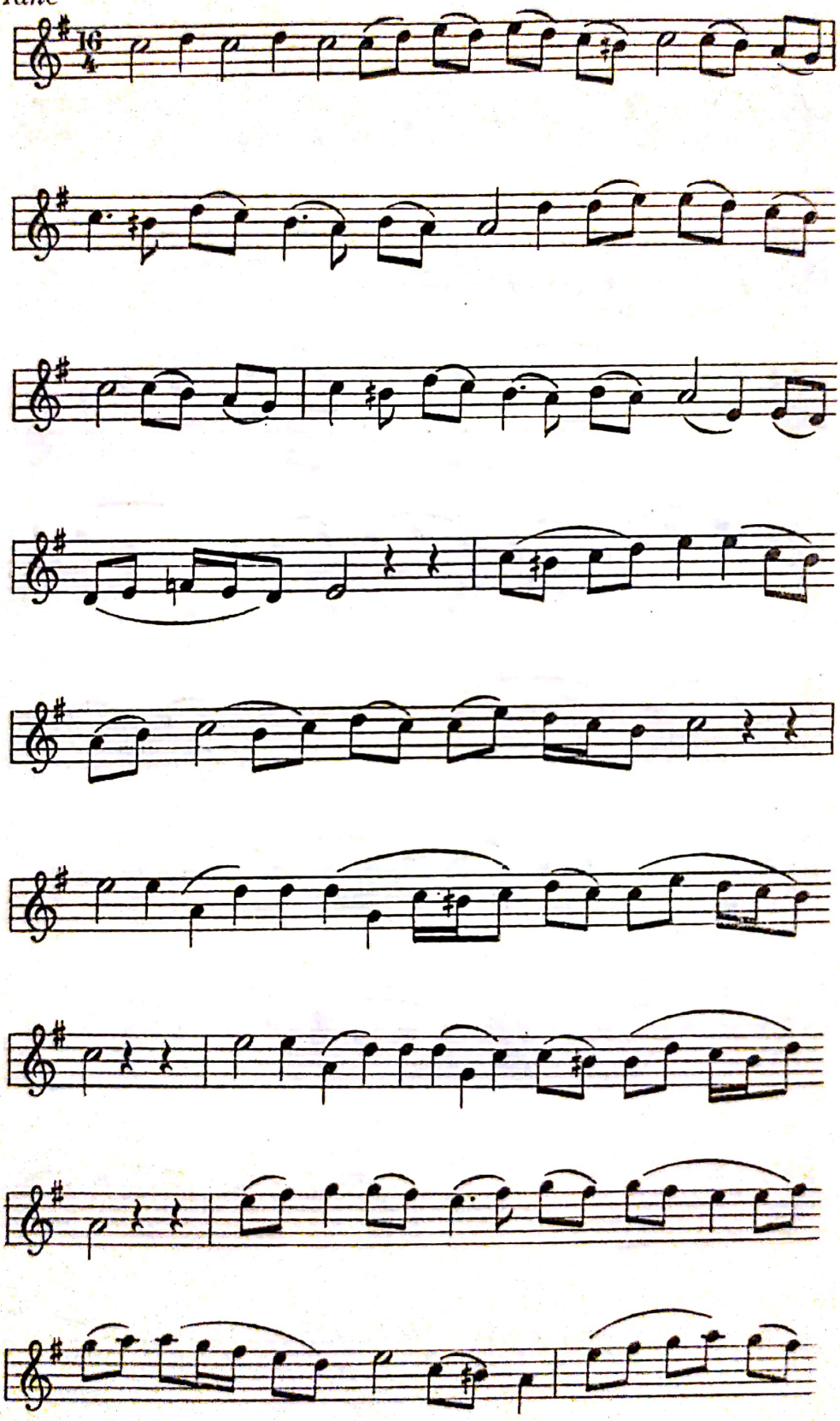


Scanned with OKEN Scanner

## III. PEŞREV în modul Puselik-Aşiran.

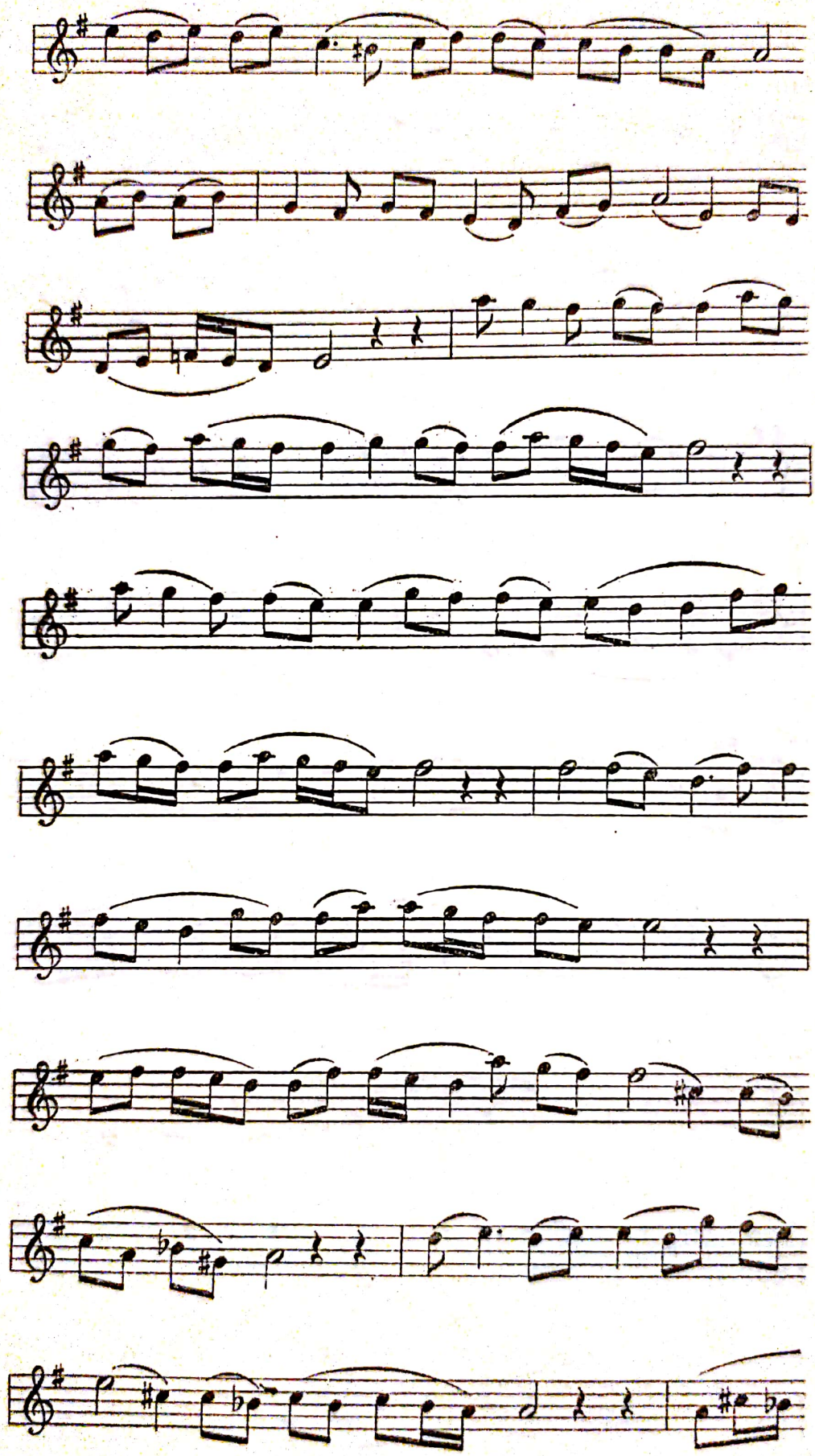
Ritmul *Berefşan.*

*1-a Hane*



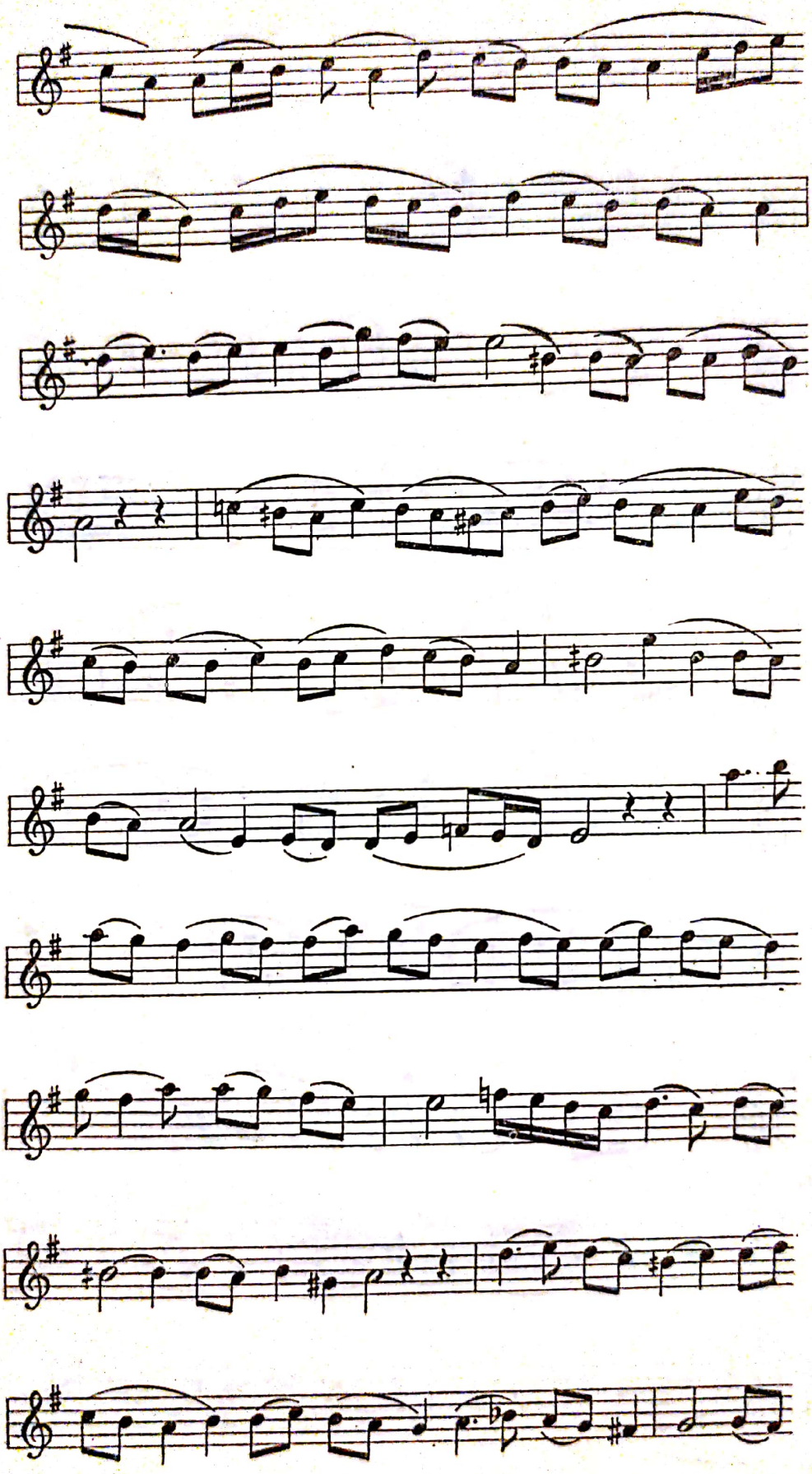


Scanned with OKEN Scanner



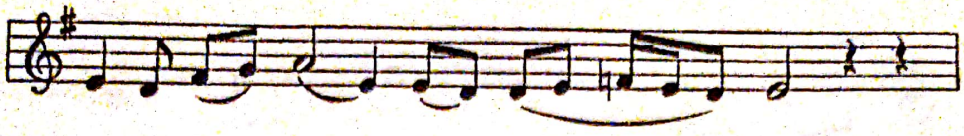


Scanned with OKEN Scanner

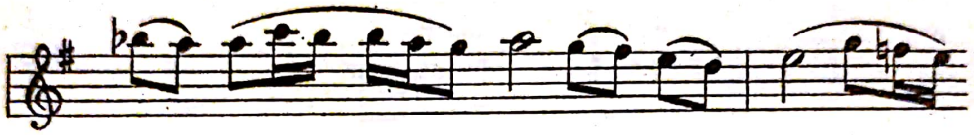


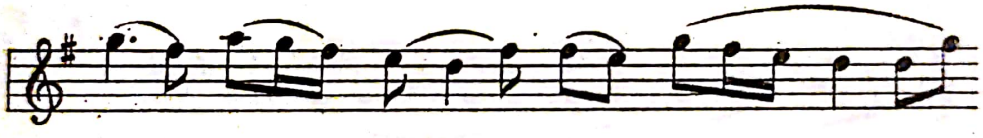


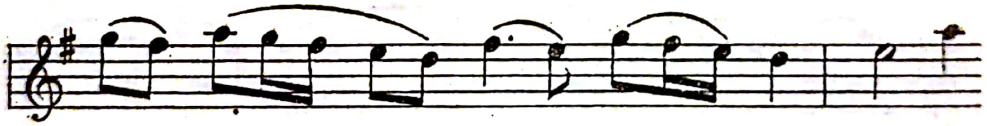
Scanned with OKEN Scanner

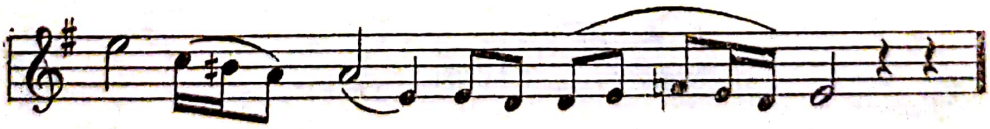


*2-a Hane*

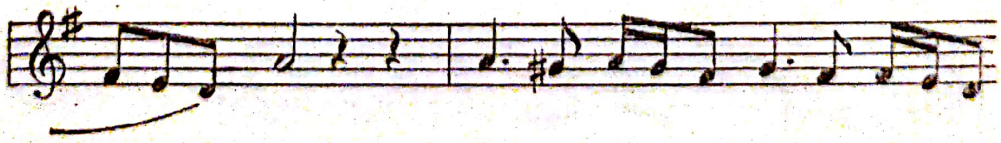






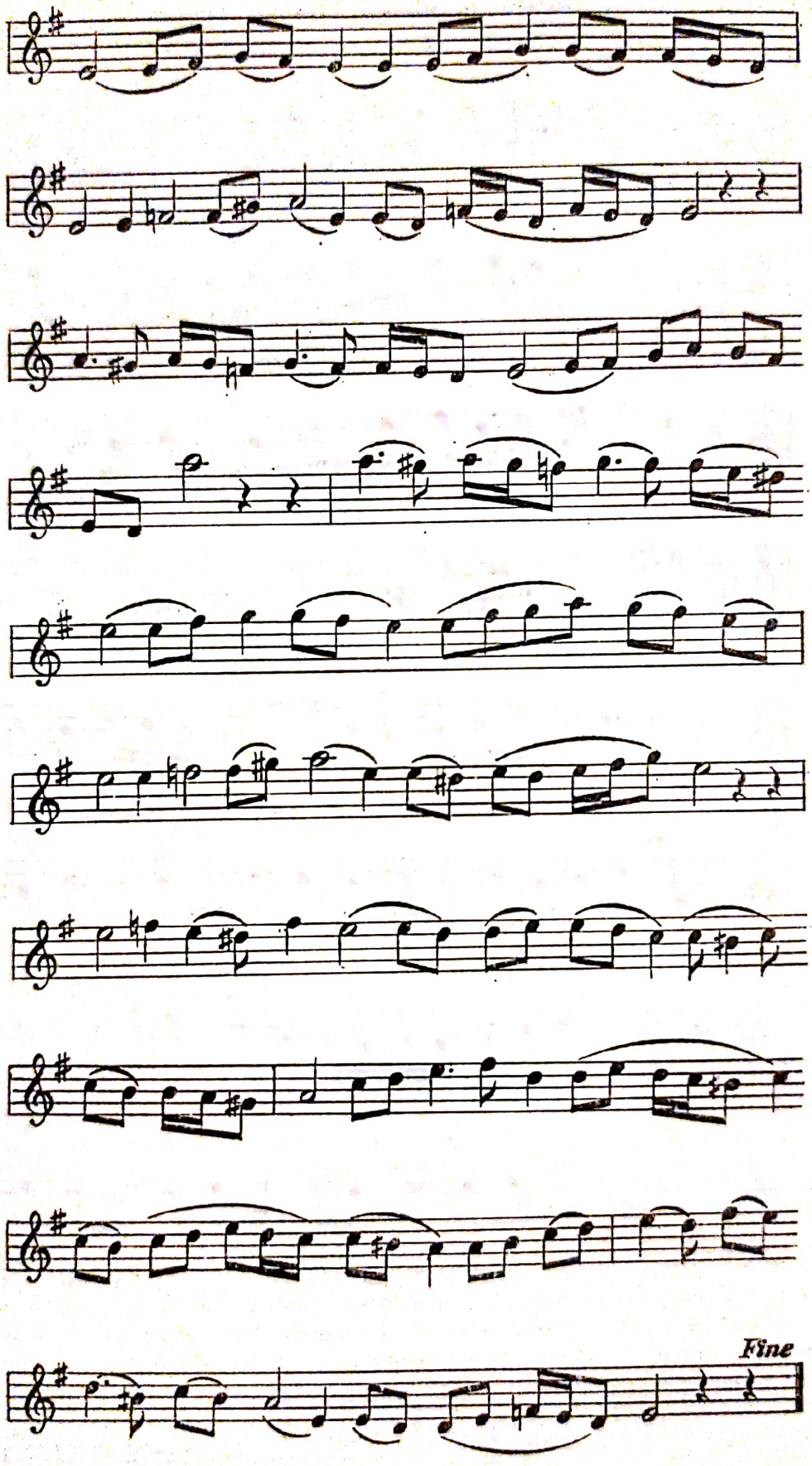


*3-a Hane*





Scanned with OKEN Scanner



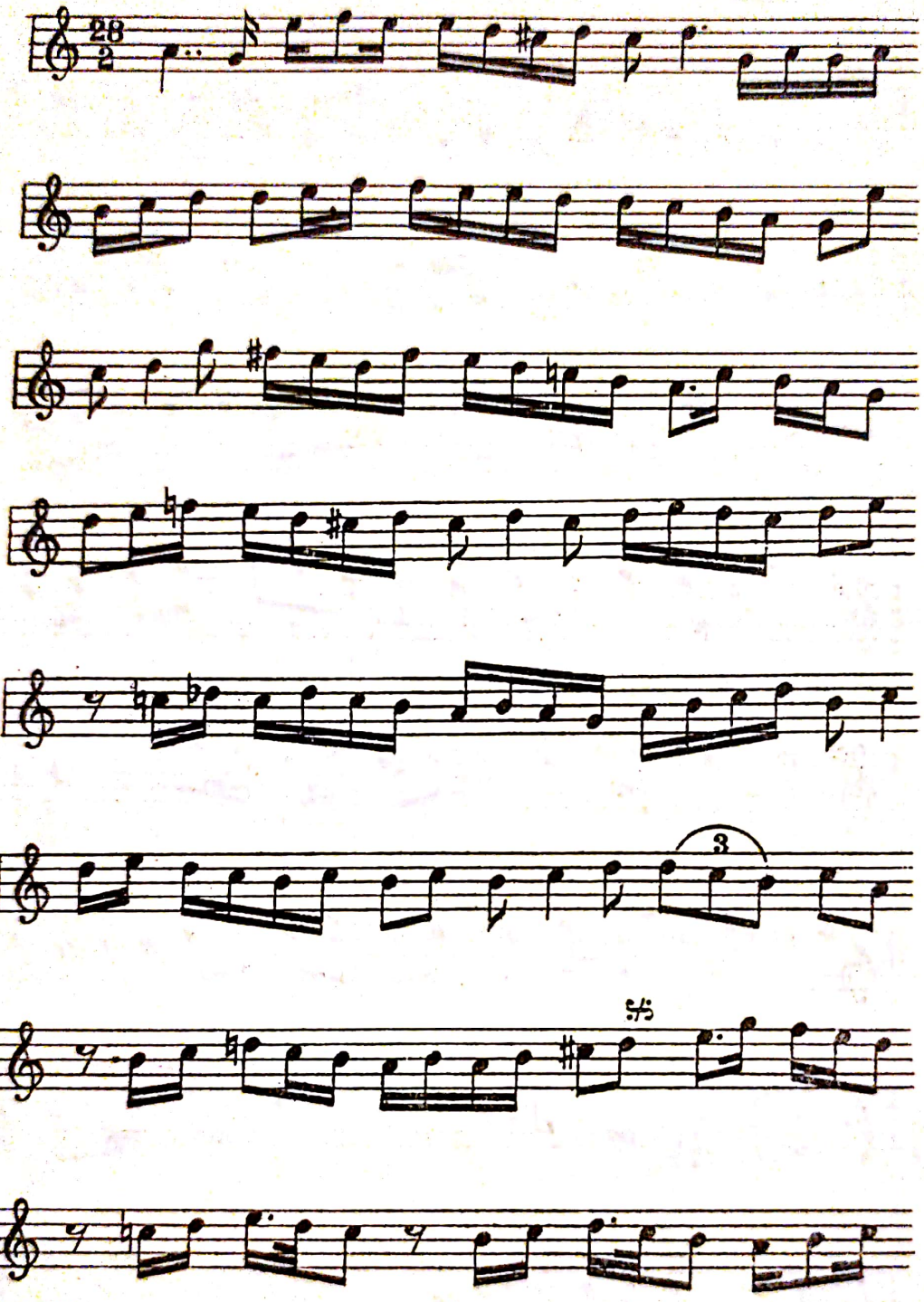



Scanned with OKEN Scanner

## IV. PEŞREV în modul Isfahan Djedid [1].

Ritmul *Remel.*

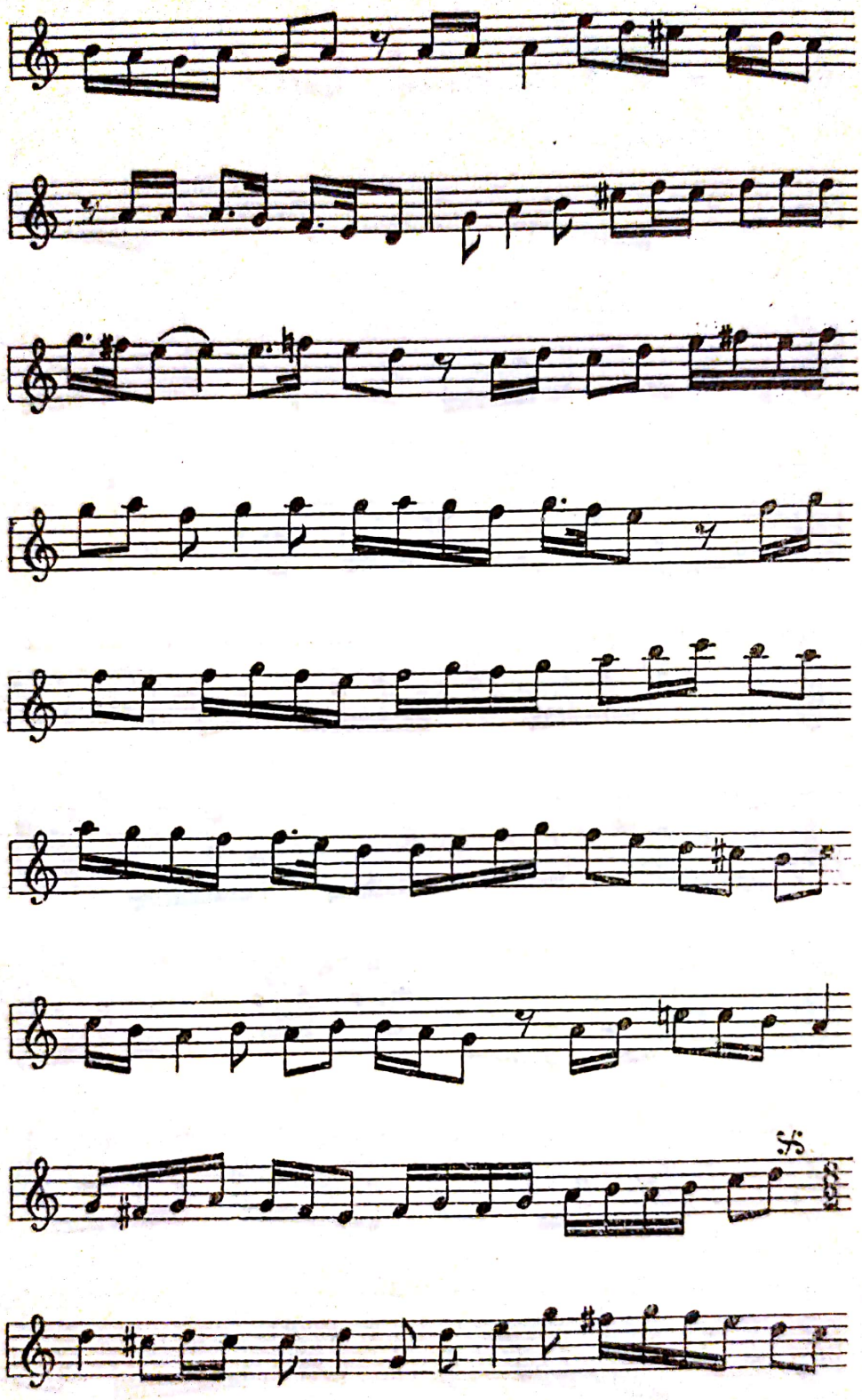
*1-a Hane*



[1] Acest Peşrev este cunoscut sub numele de *Isfaham Djedid*, adică *Noul Ispaham*, fiindcă pe cînd Cantemir a compus acest Peşrev, erau şi alte Peşrevuri vechi în acelaşi mod. Cantemir, pentru a deosebi compoziţia sa de celelalte, a adăugat şi numele de *Djedid*, care înseamnă în limba arabă *nou*. Ritmul Remel are de ordinar 28/4, la acest Peşrev însă ritmul e 28/2.



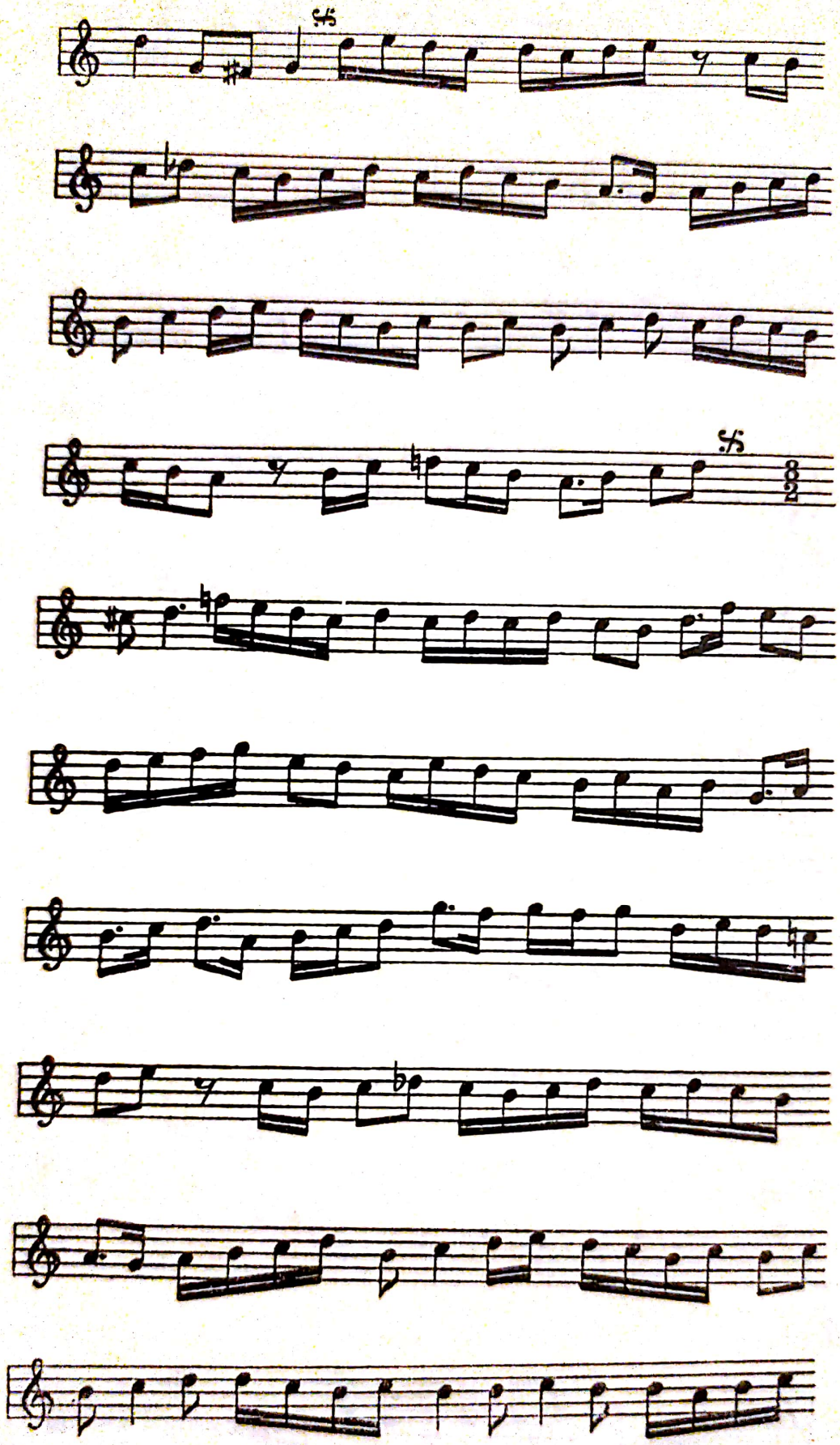
Scanned with OKEN Scanner



2-a Hane

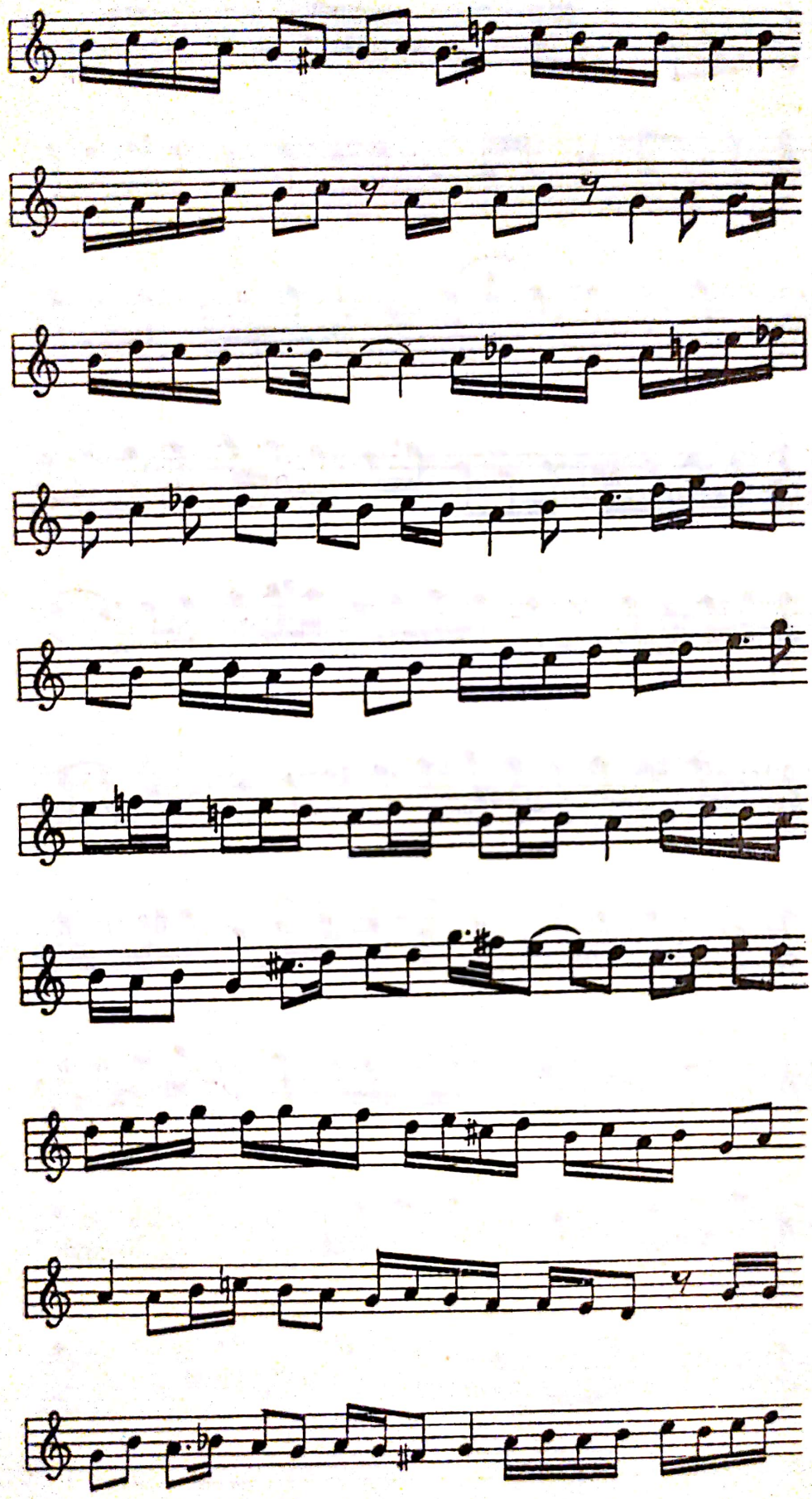


Scanned with OKEN Scanner



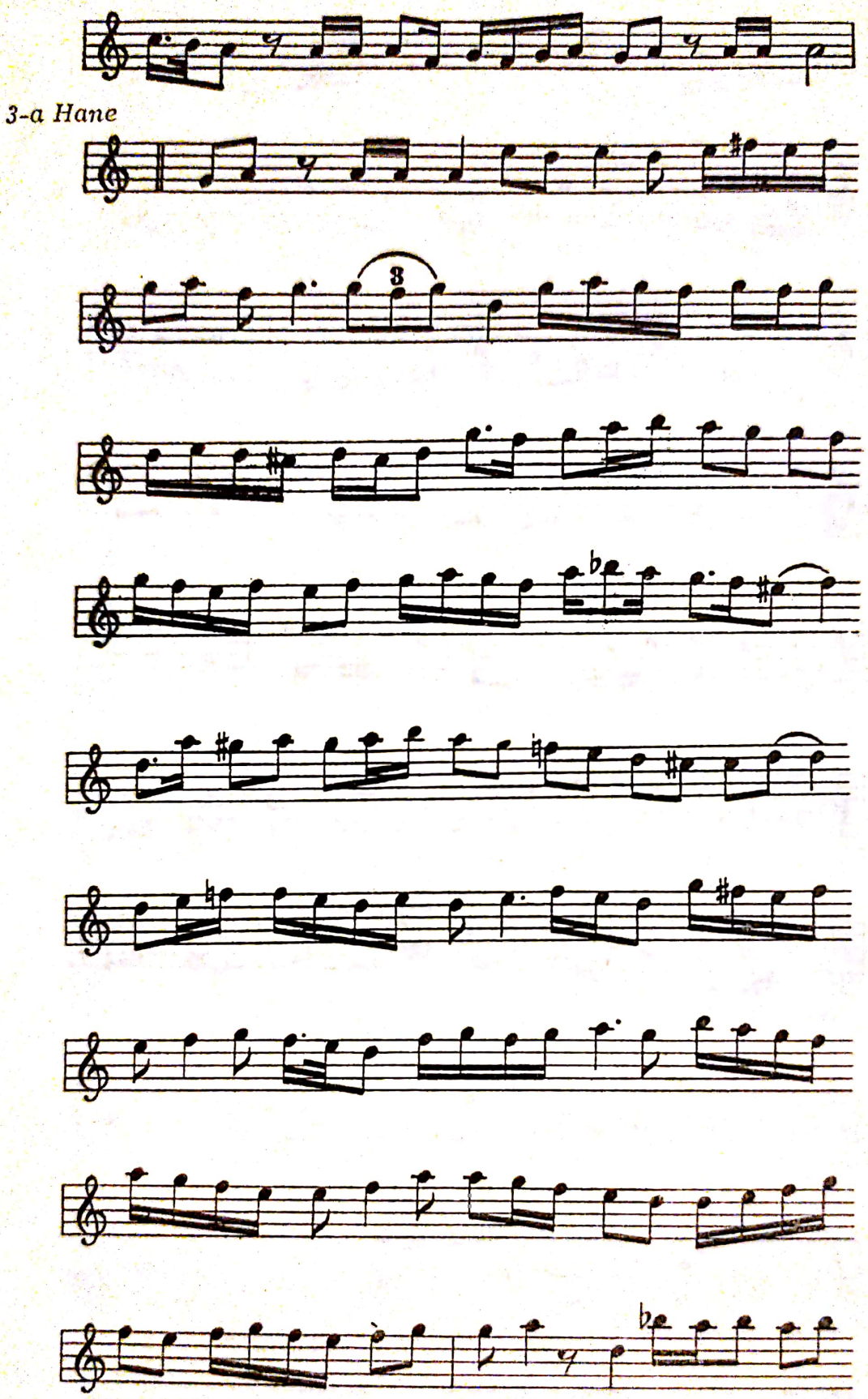


Scanned with OKEN Scanner



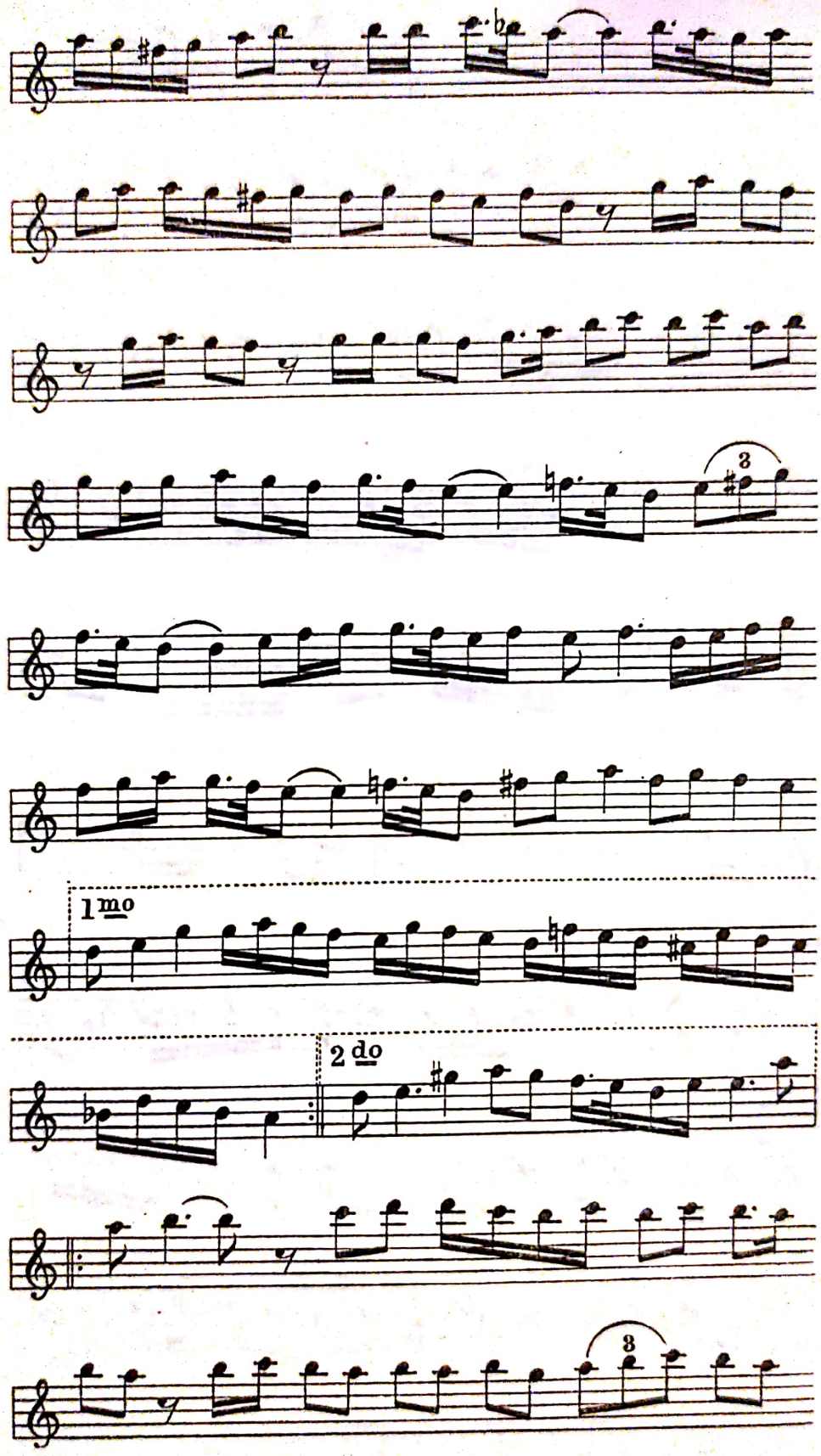


Scanned with OKEN Scanner



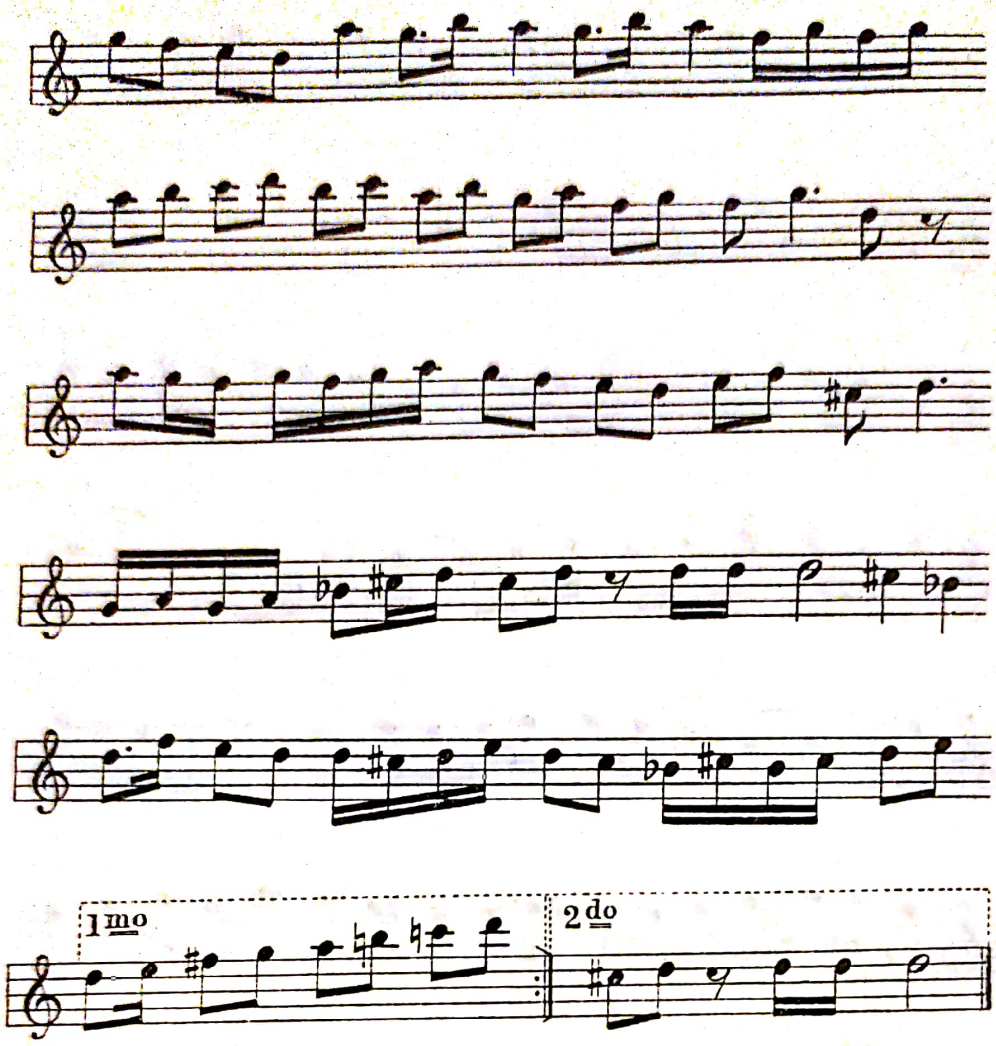



Scanned with OKEN Scanner

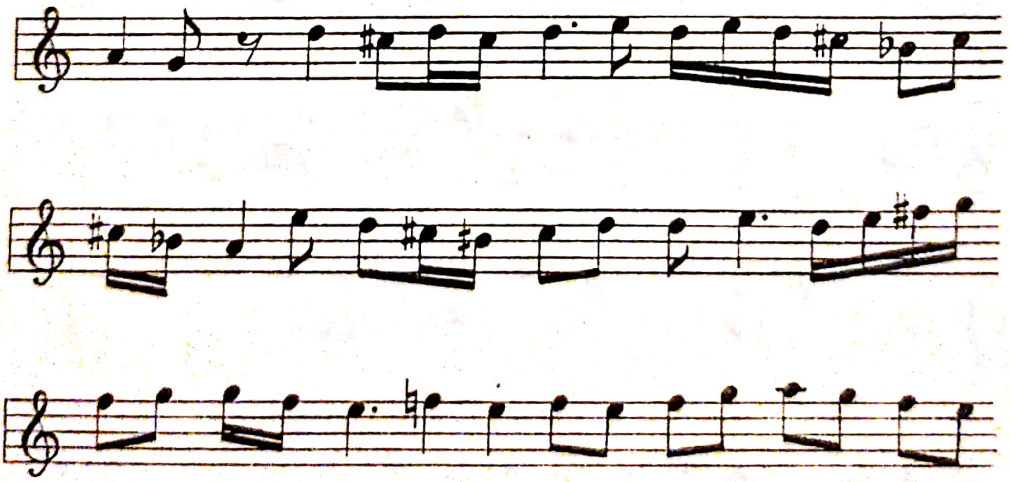





Scanned with OKEN Scanner

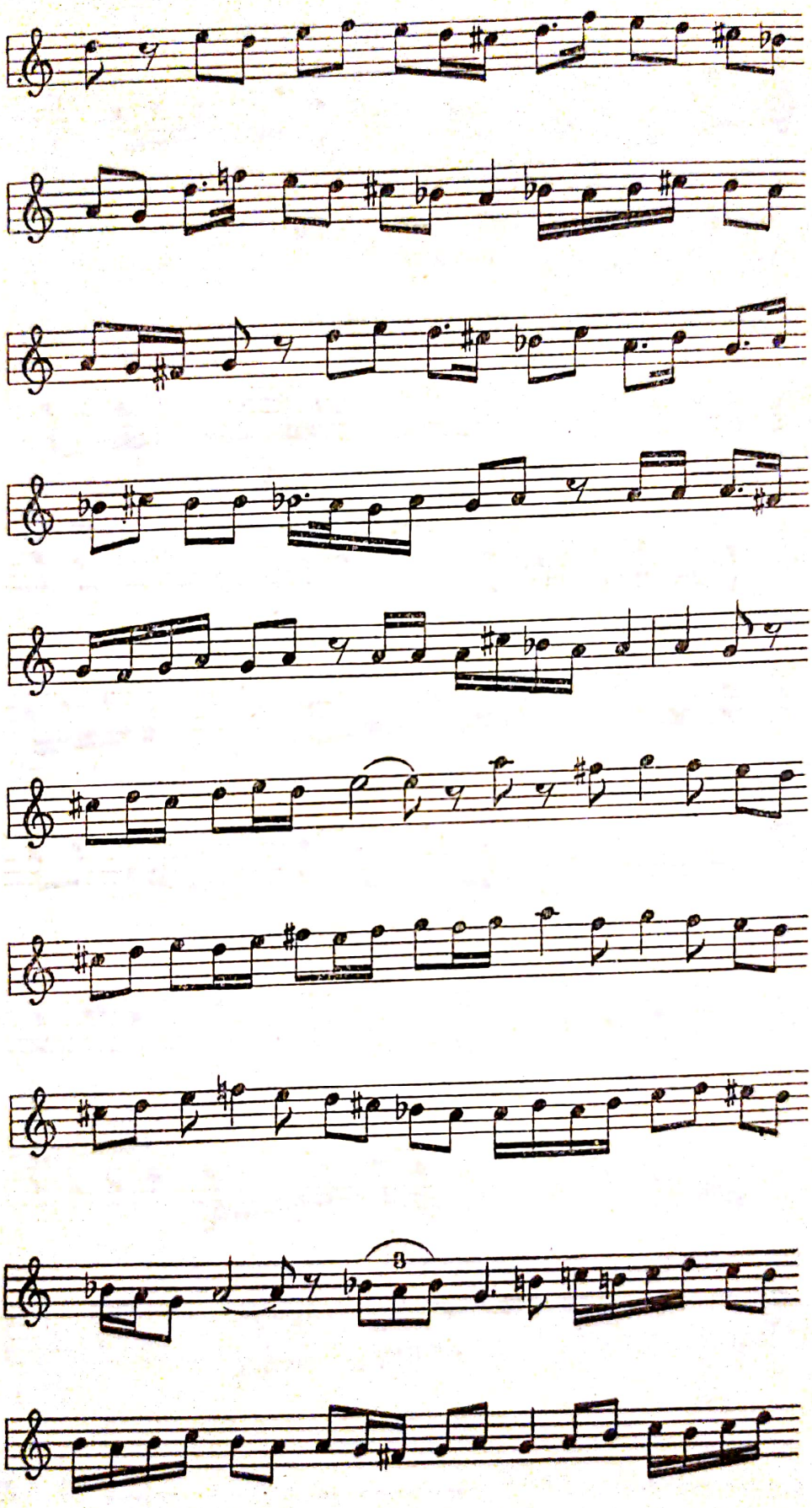



*4-a Hane*



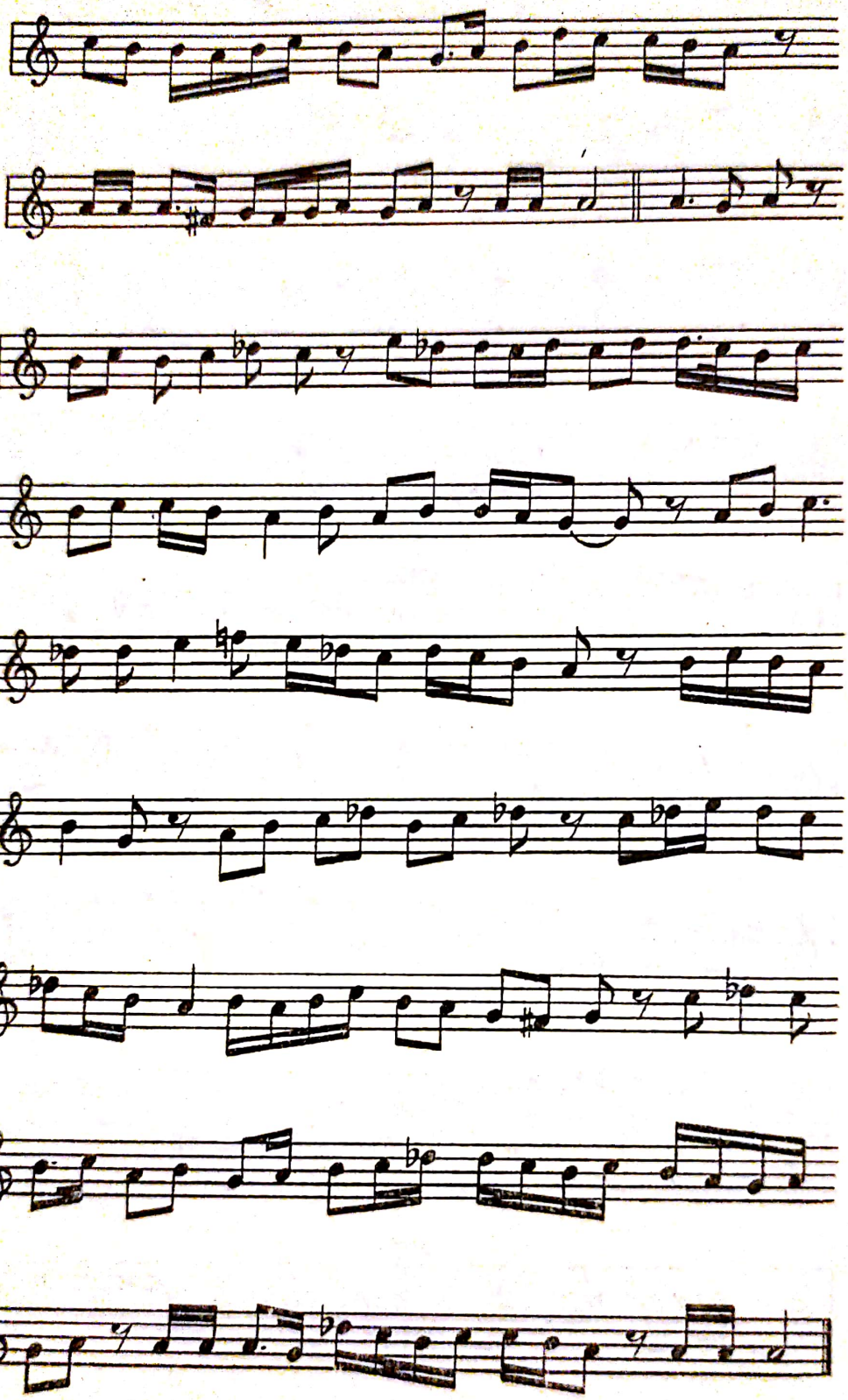


Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner



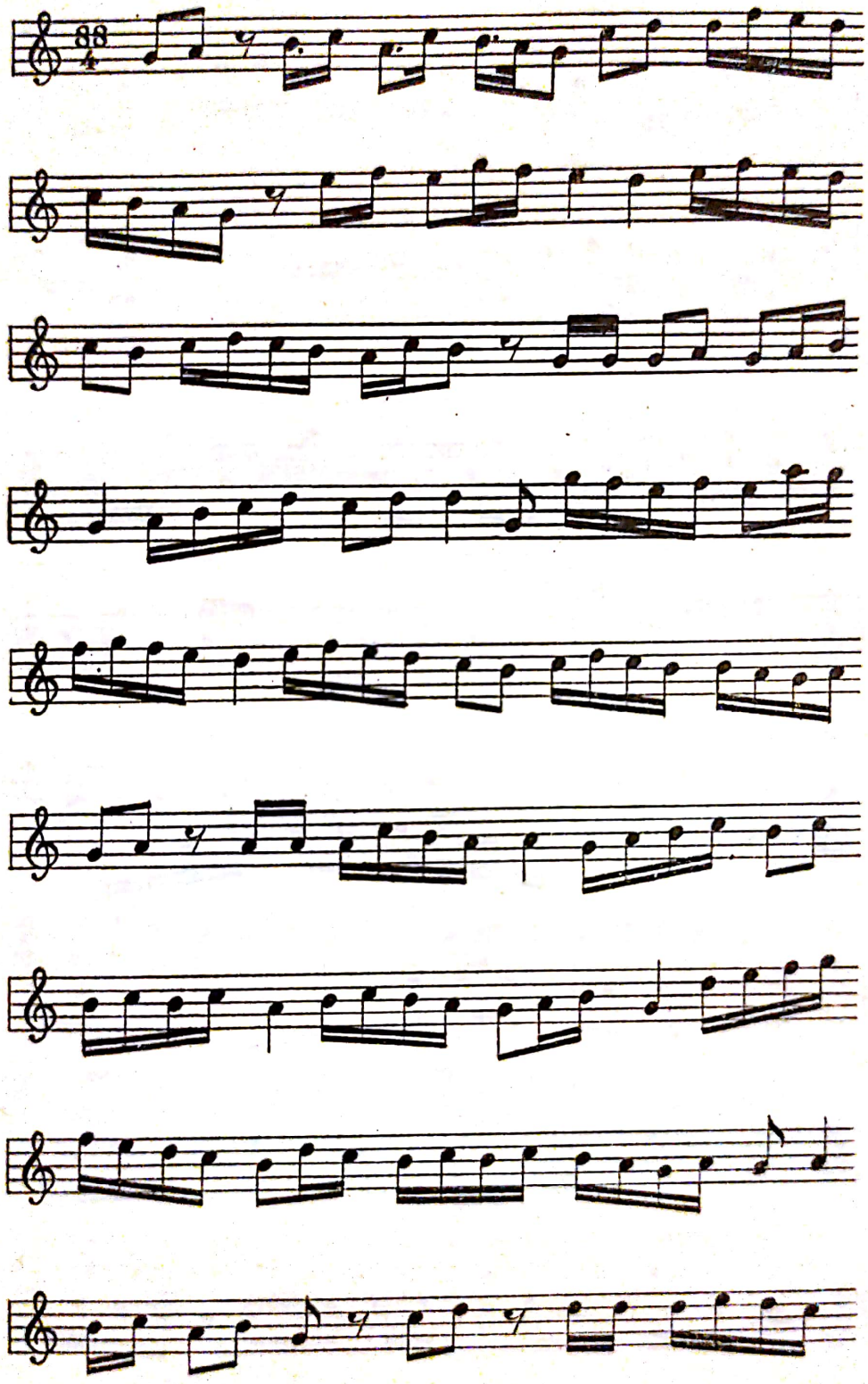


Scanned with OKEN Scanner

## V. PEȘREV în modul Ușak.

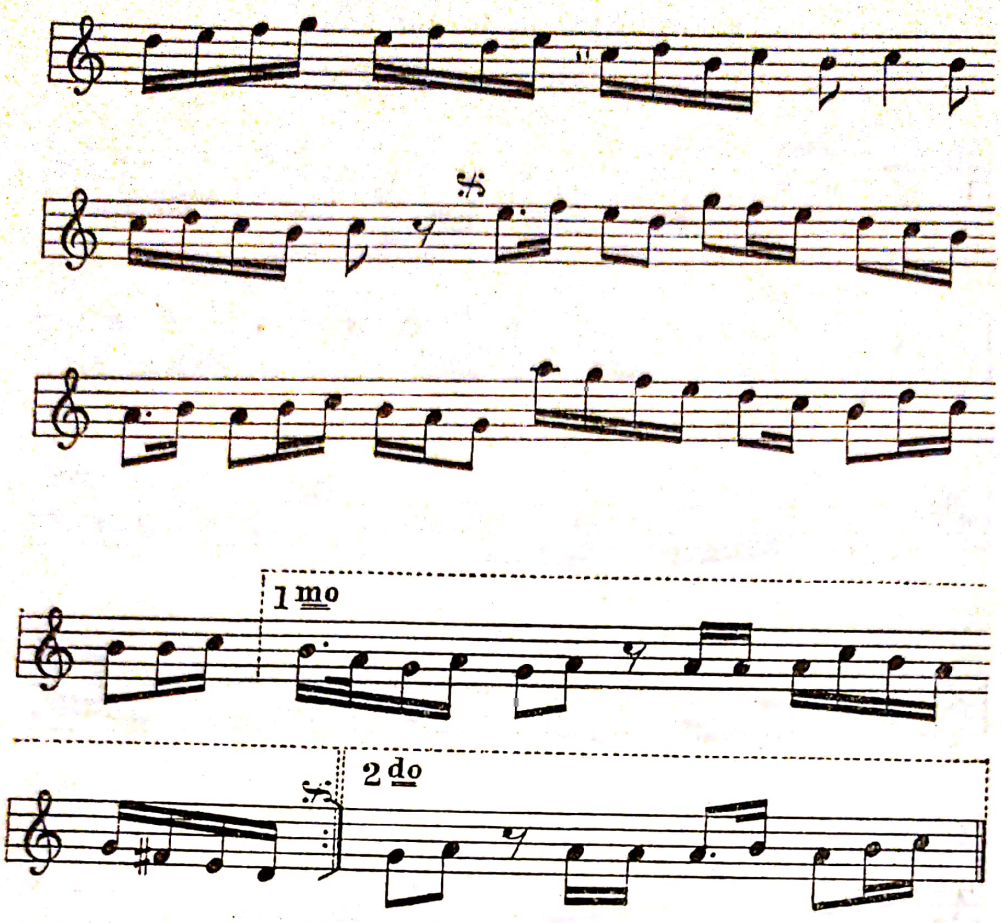
Ritmul *Zarbi-Fetih.*

*1-a Hane*

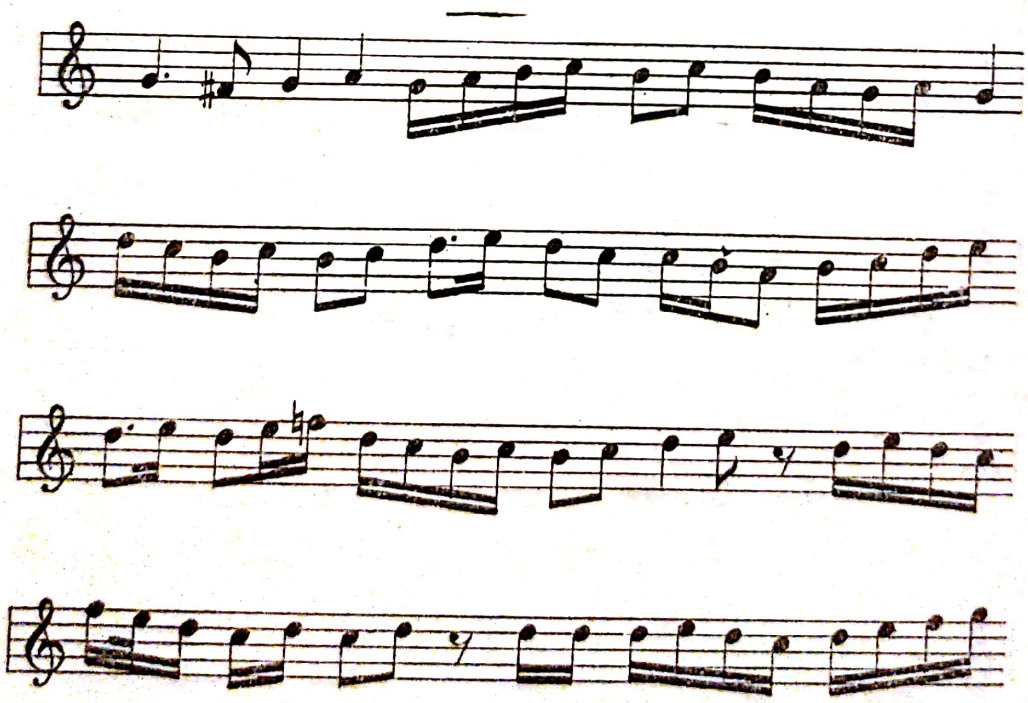




Scanned with OKEN Scanner

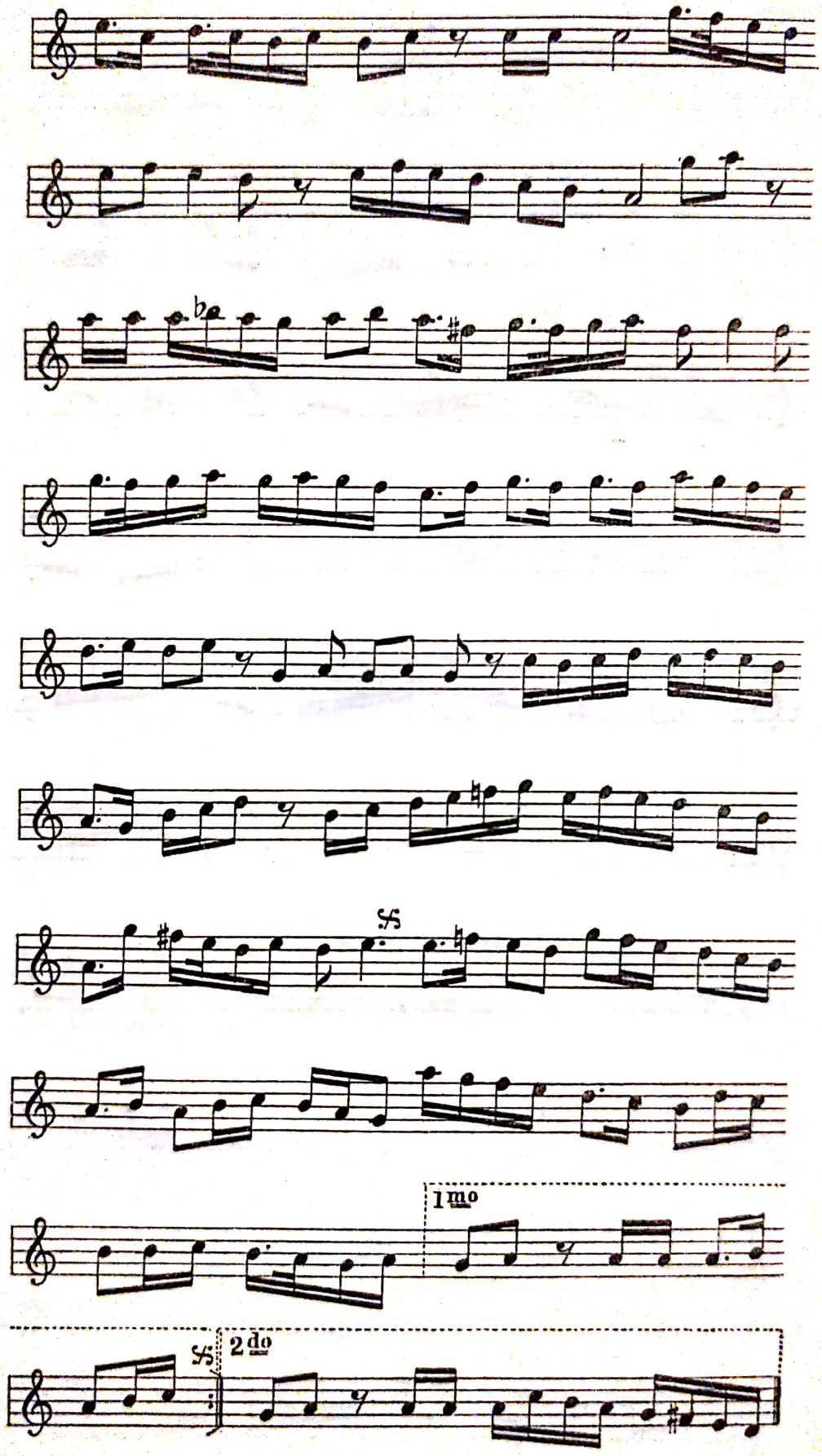



*2-a Hane*





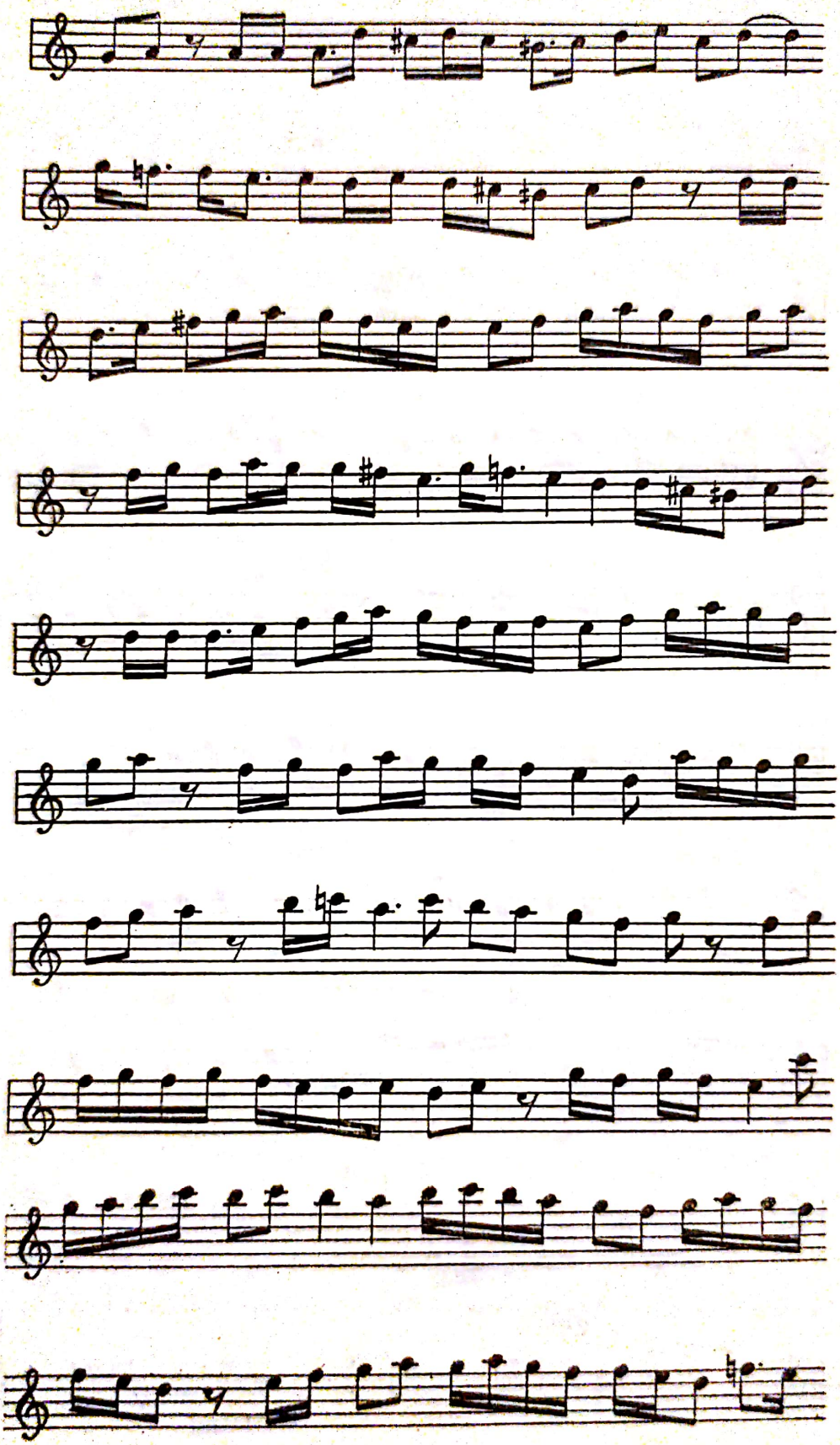
Scanned with OKEN Scanner





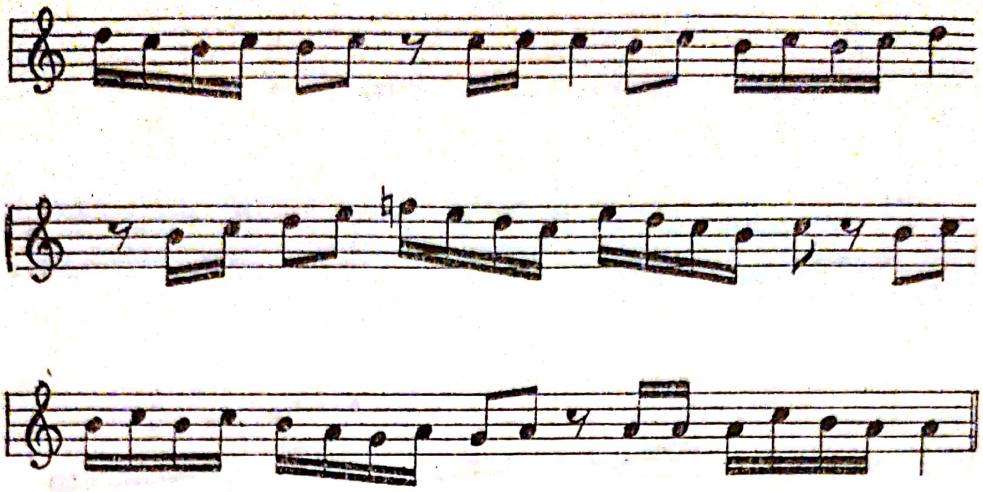

Scanned with OKEN Scanner

*3-a Hane*

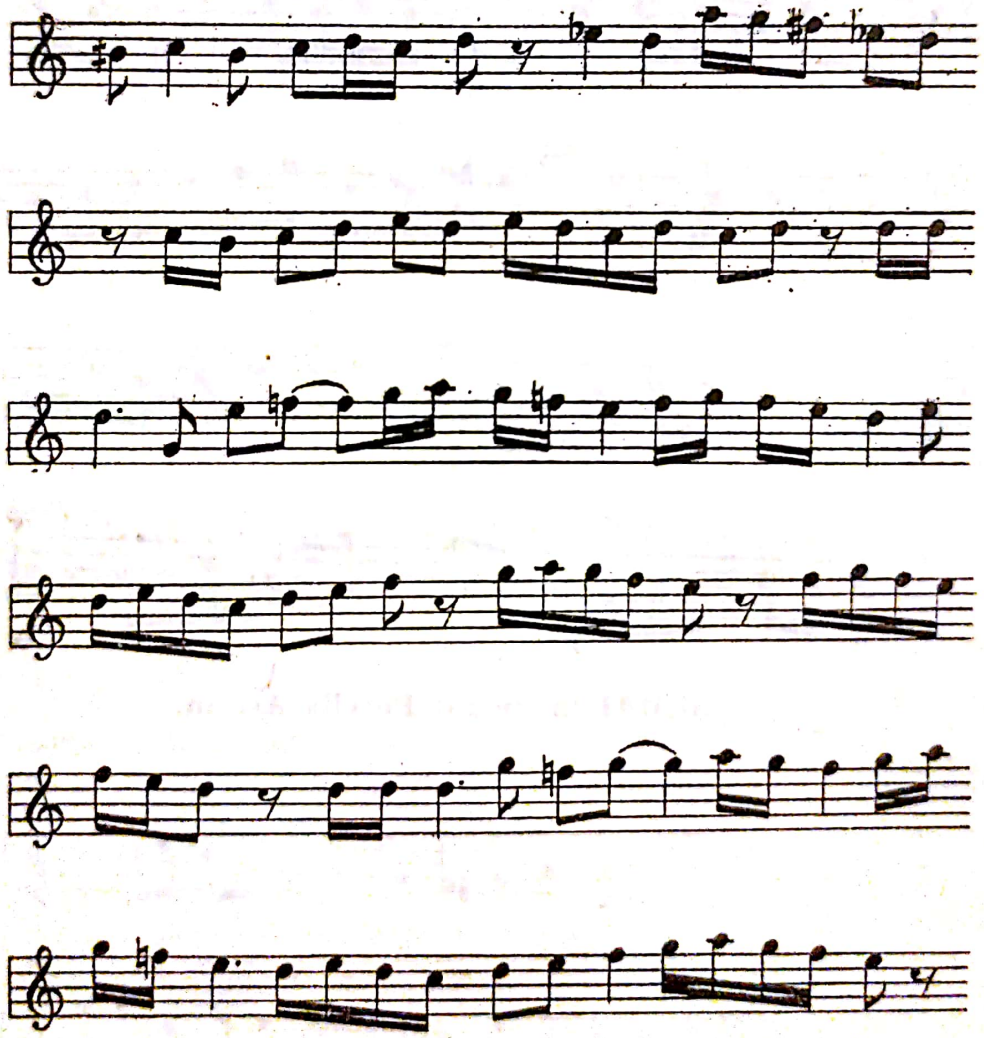




Scanned with OKEN Scanner

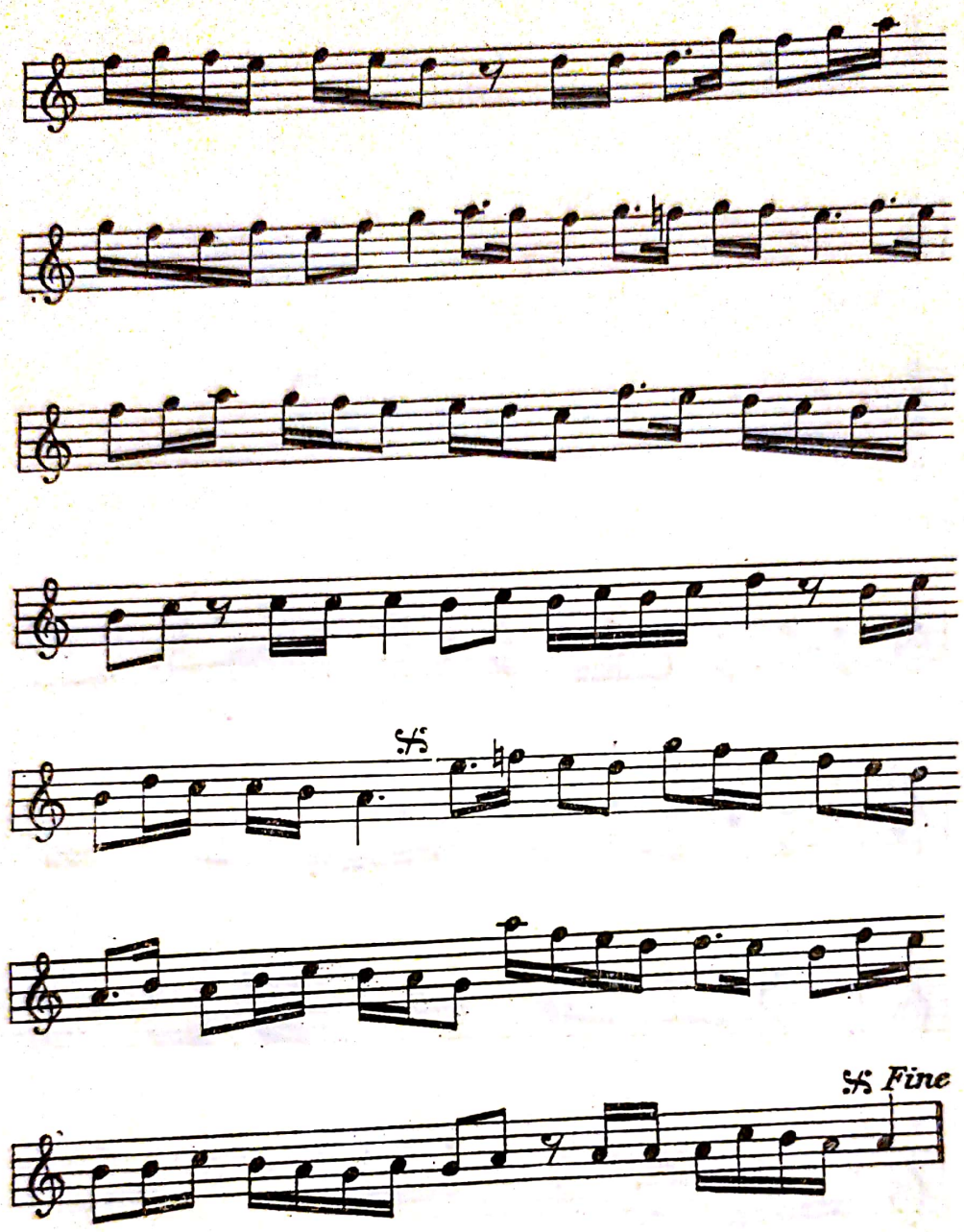


*4-a Hane*





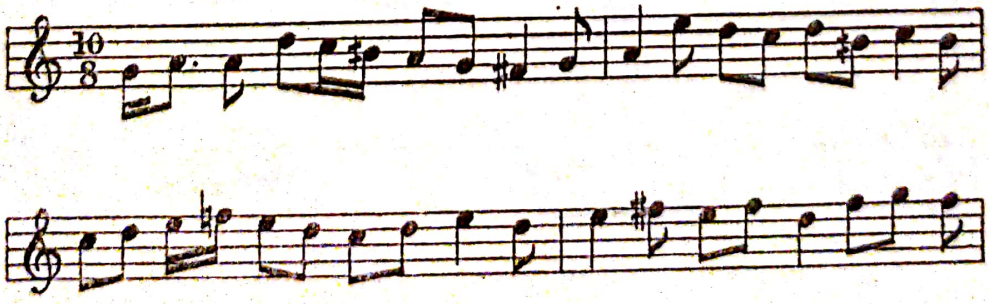
Scanned with OKEN Scanner




## VI. SEMAI în modul Puselik-Aşiran.

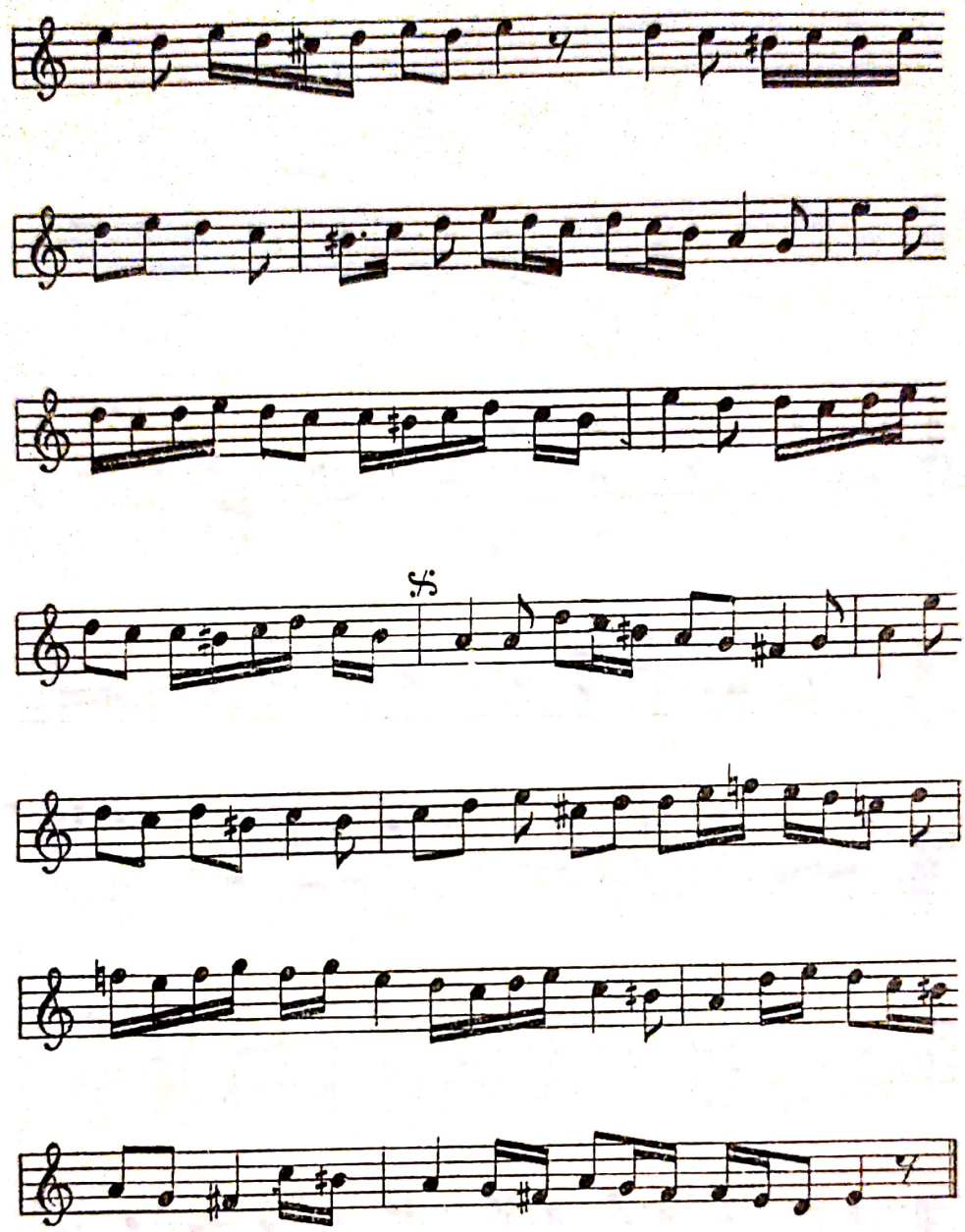
Ritmul *Aksak-Semai.*

*1-a Hane*

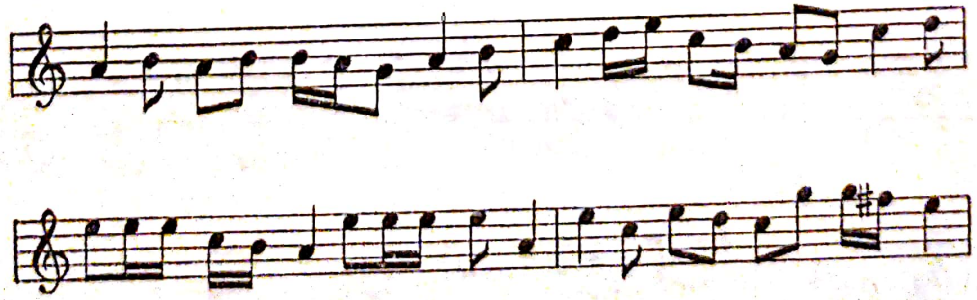





Scanned with OKEN Scanner

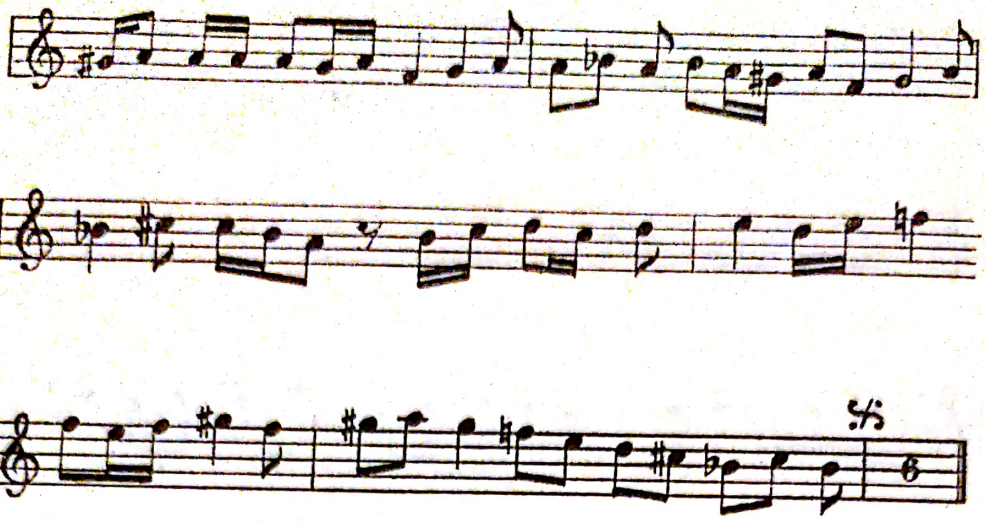


*2-a Hane*

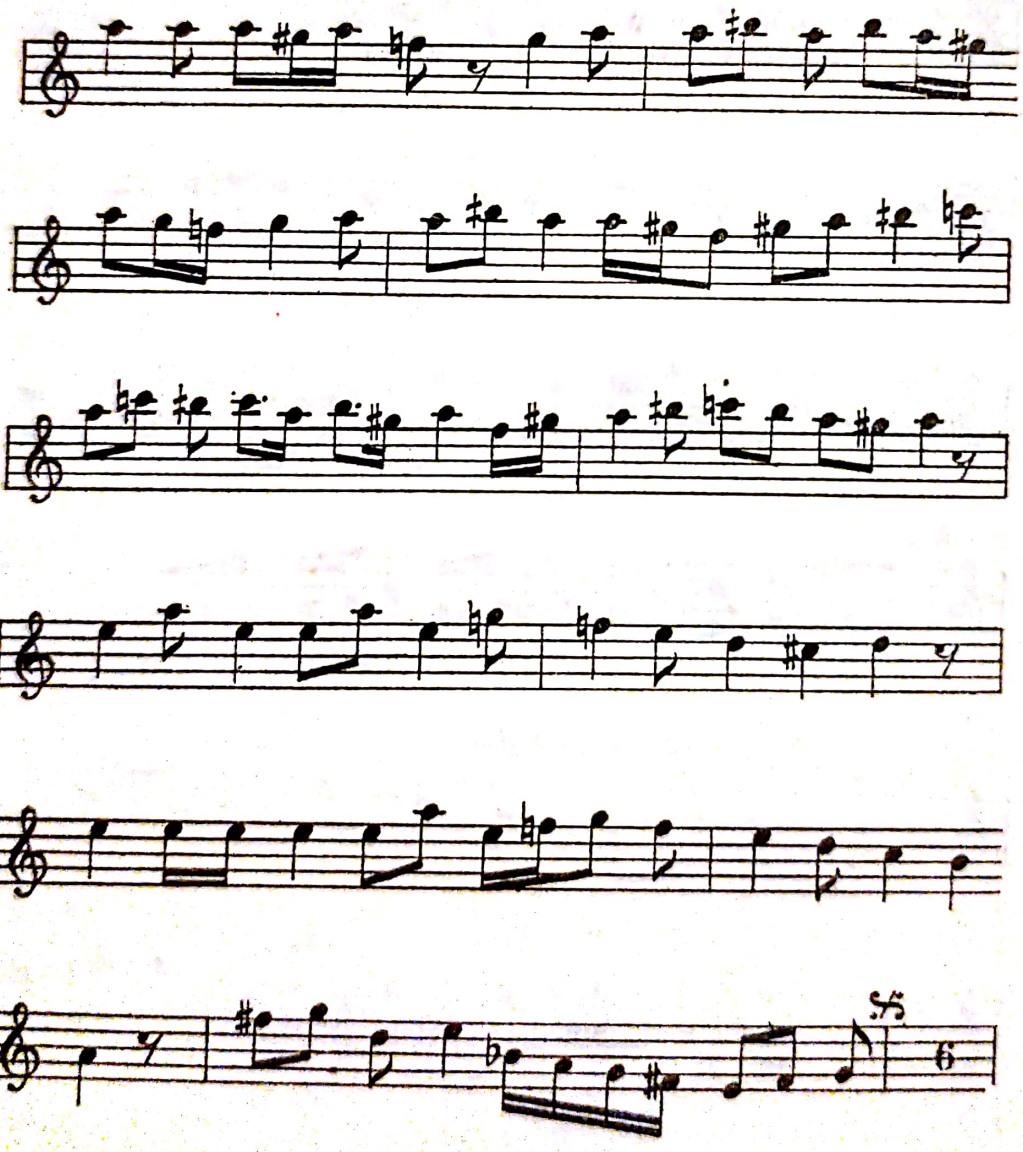




Scanned with OKEN Scanner



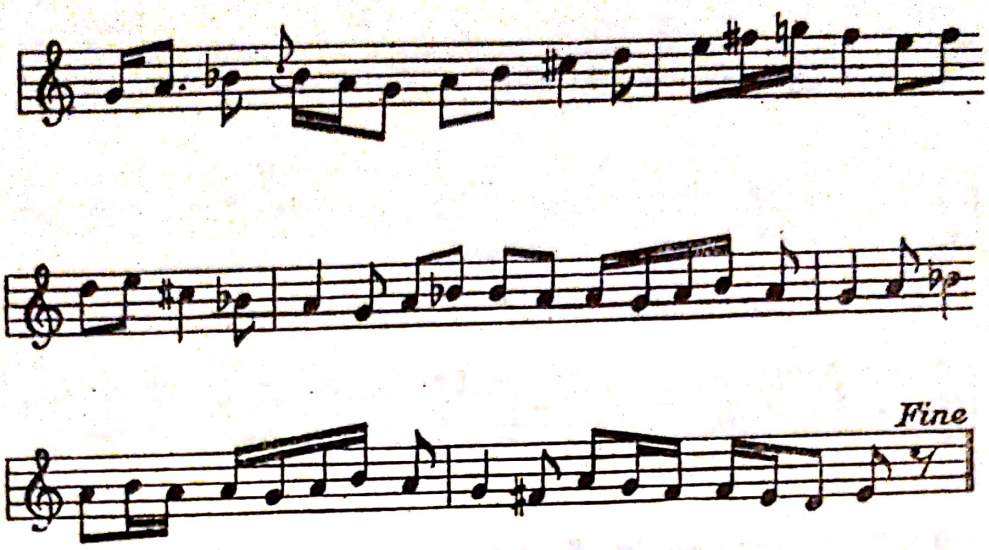
*3-a Hane*





Scanned with OKEN Scanner

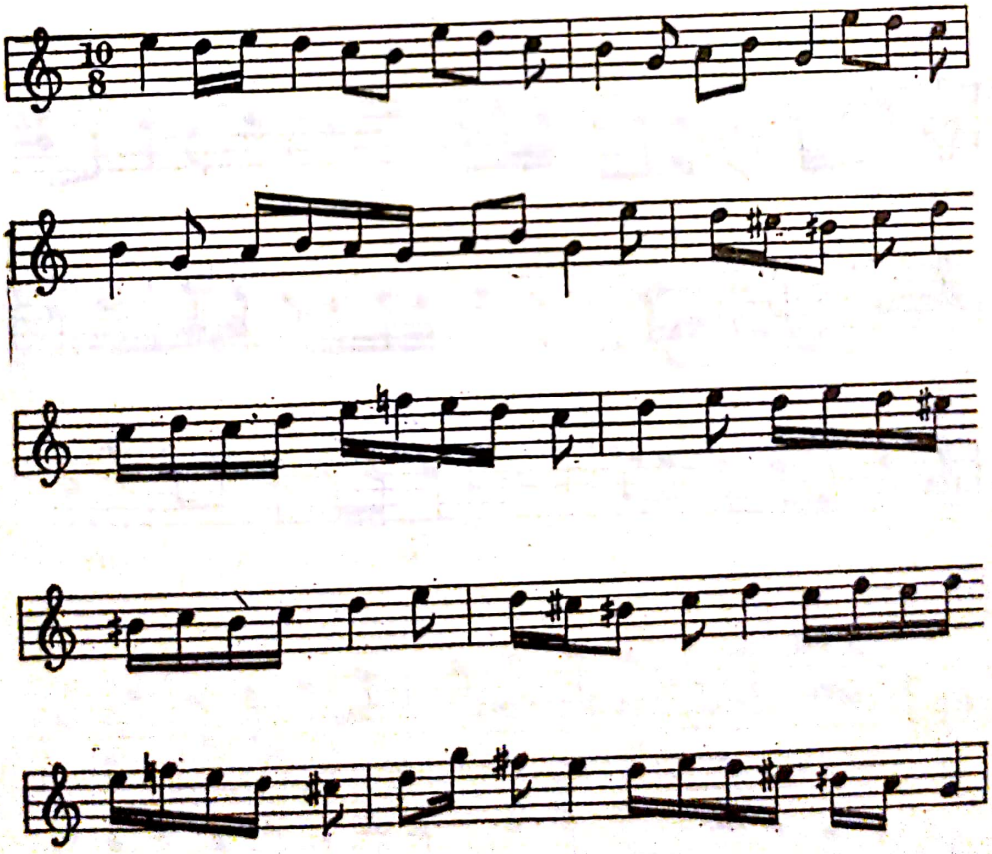
*4-a Hane*




## VII. SEMAI in modul Pendjughiah.

Ritmul *Aksak-Semai.*

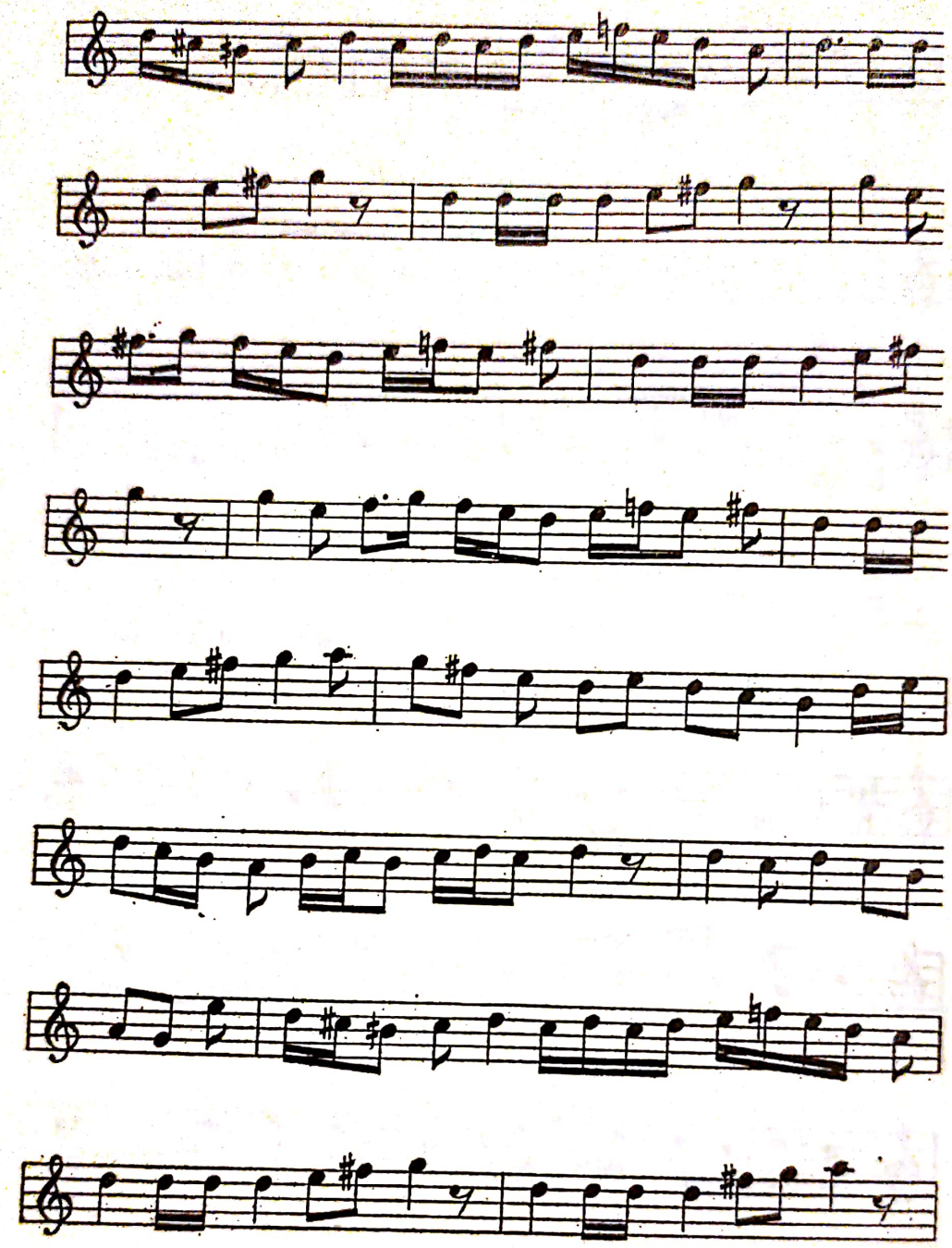
*1-a Hane*



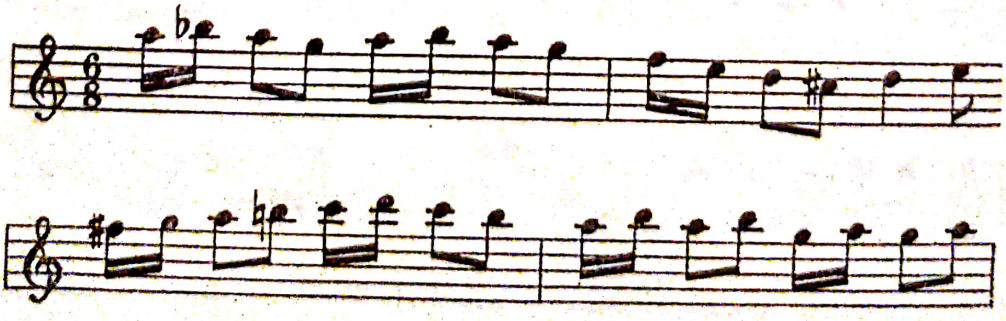



Scanned with OKEN Scanner

*2-a Hane*

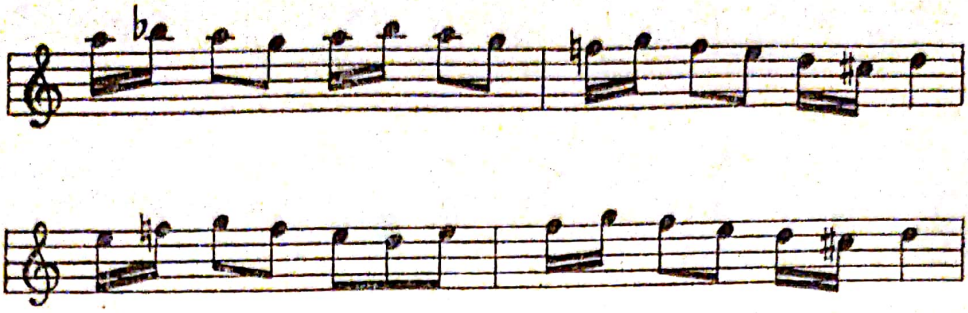


*3-a Hane*

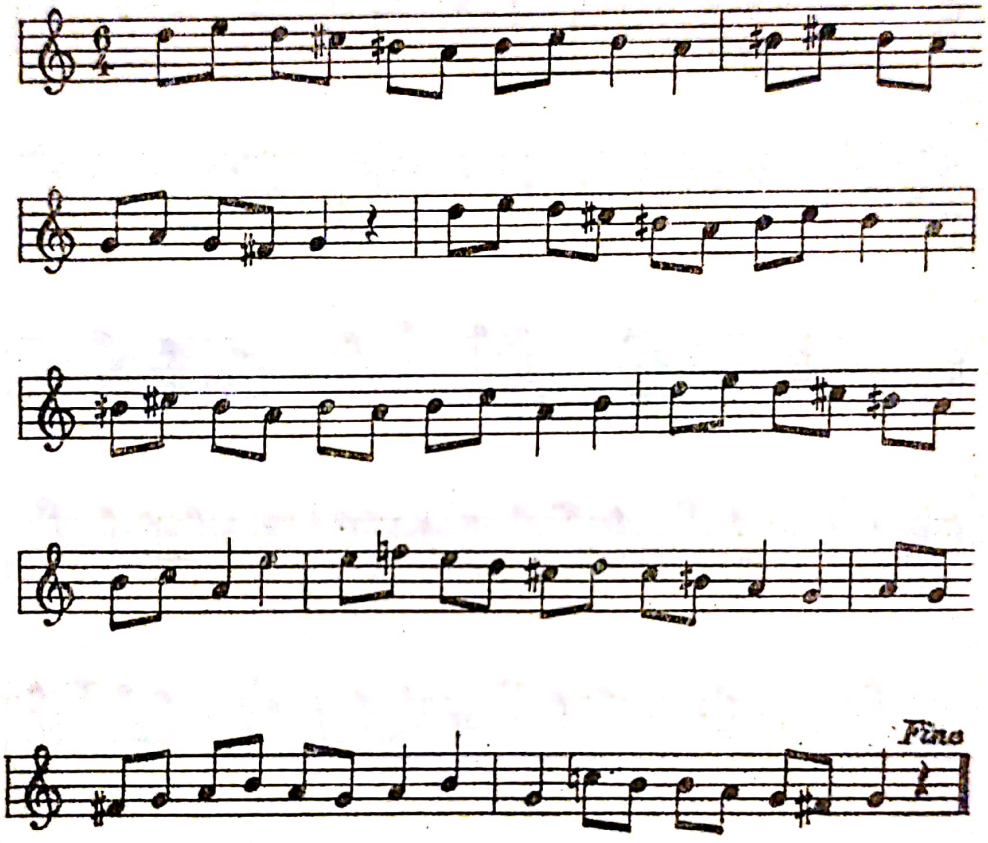




Scanned with OKEN Scanner



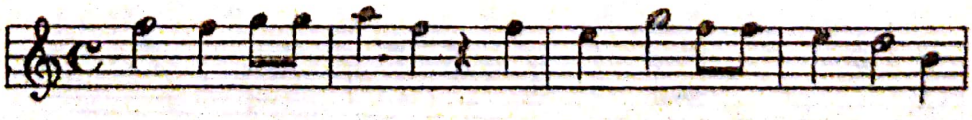
*4-a Hane*




**„AIR DE CANTEMIR".**

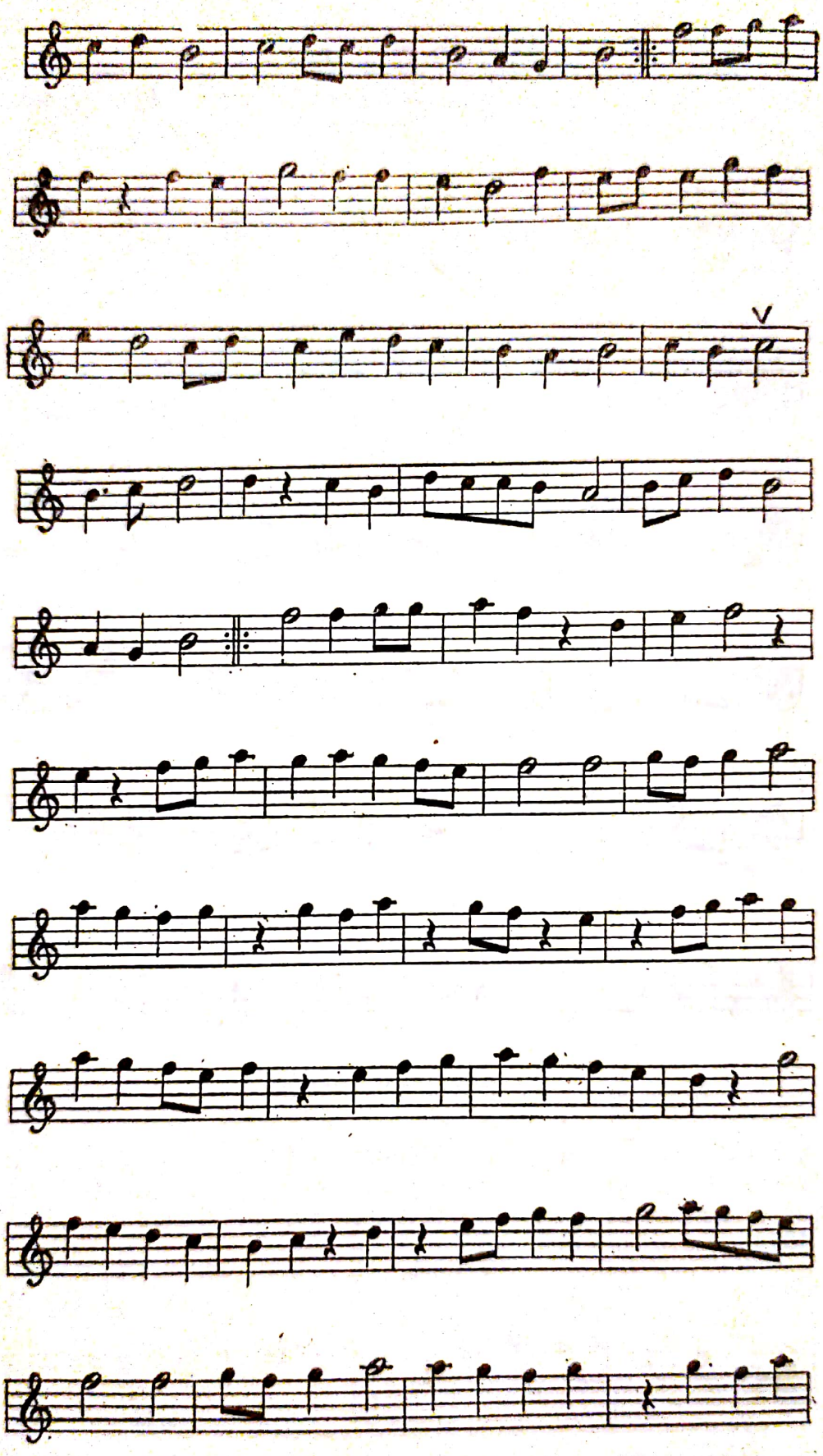
Această arie a fost pusă pe note de Ch. Fonton înainte de anul 1751 la Constantinopol și se află în manuscriptul intitulat *Essai sur la musique orientale*, ce se găsește în Biblioteca națională din Paris trecut la nr. 4023, despre care am vorbit.

*Andante*



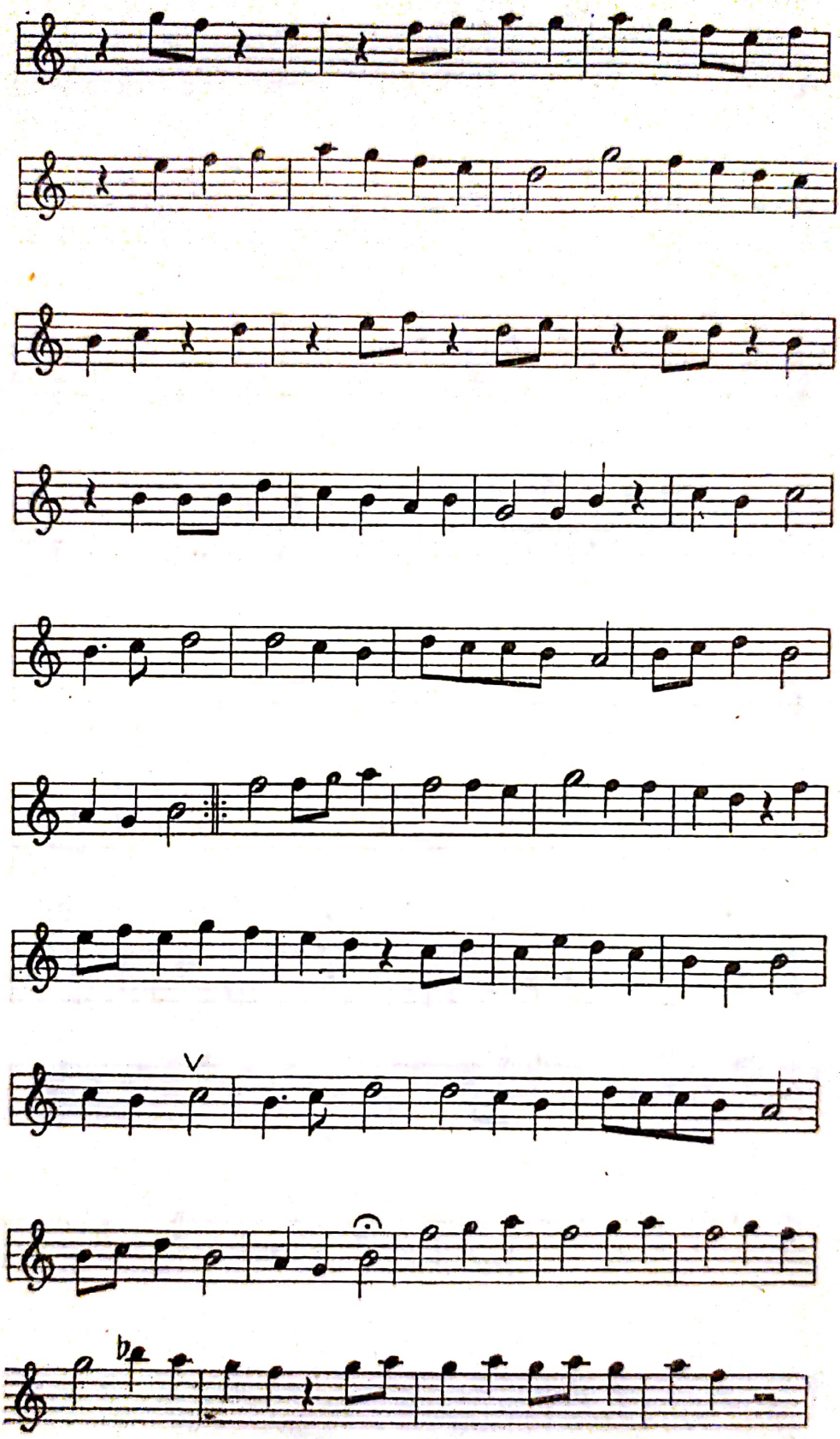


Scanned with OKEN Scanner



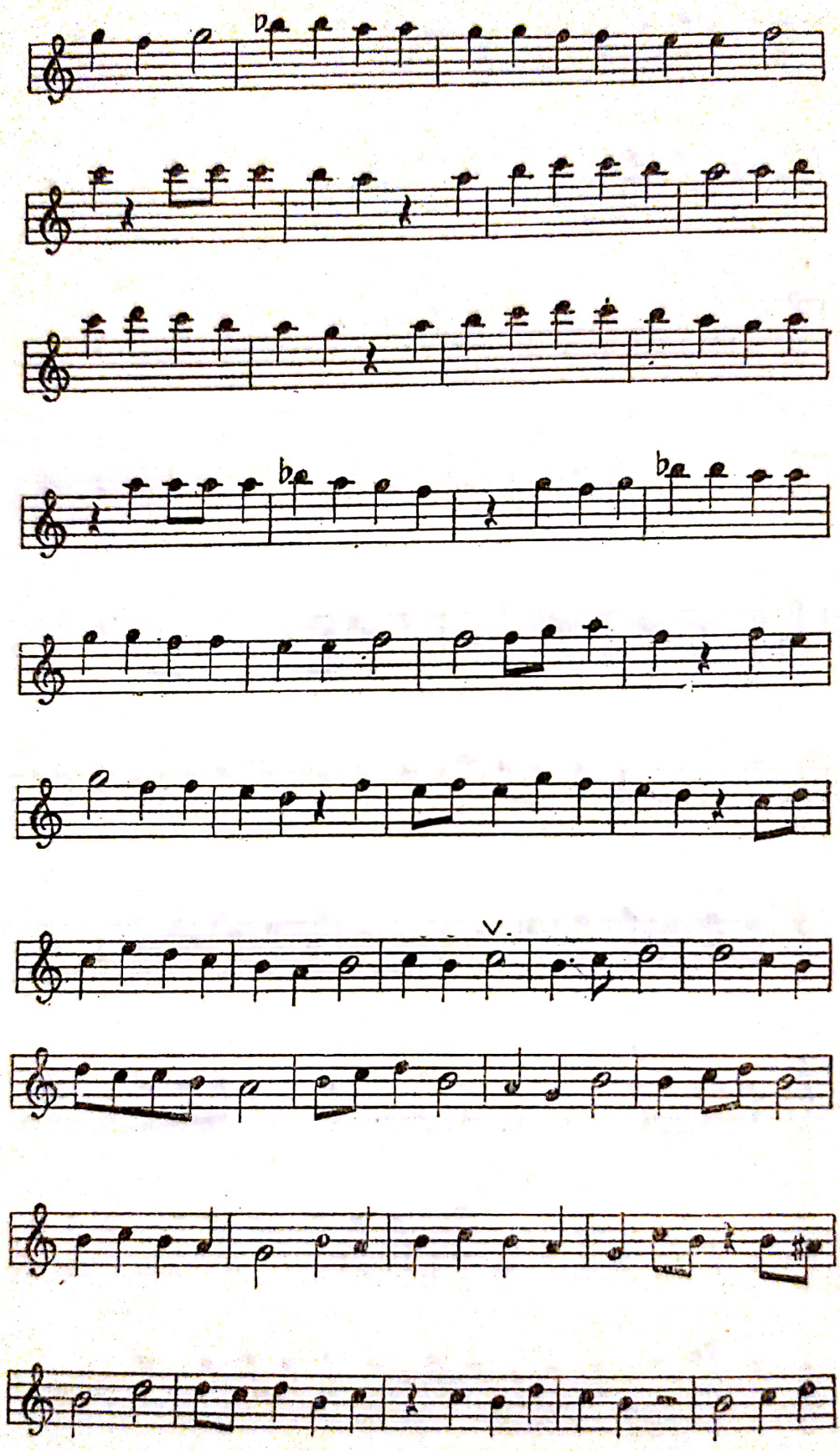


Scanned with OKEN Scanner



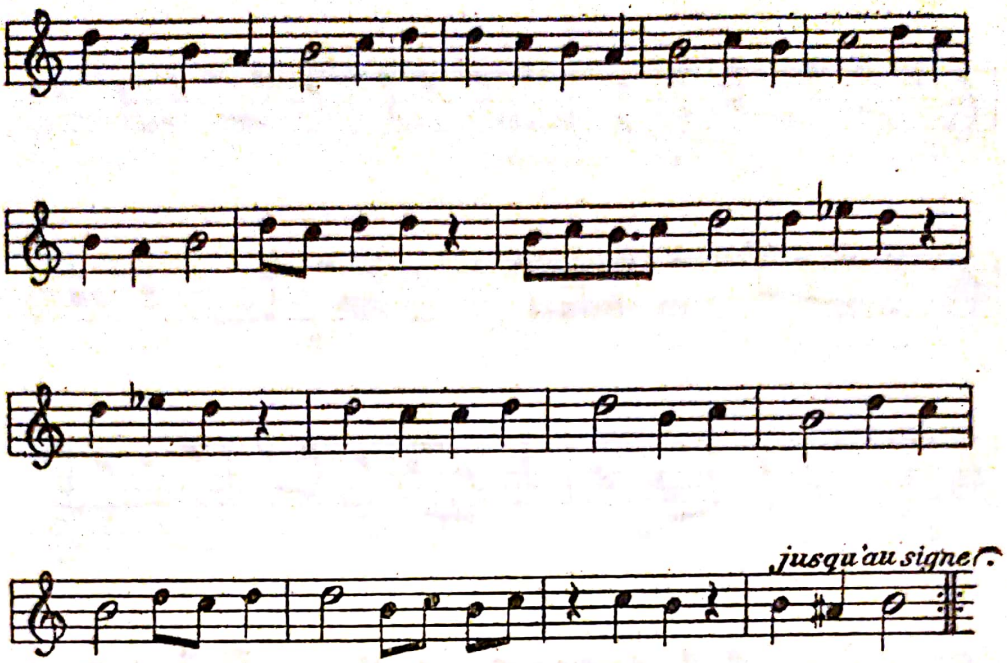



Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

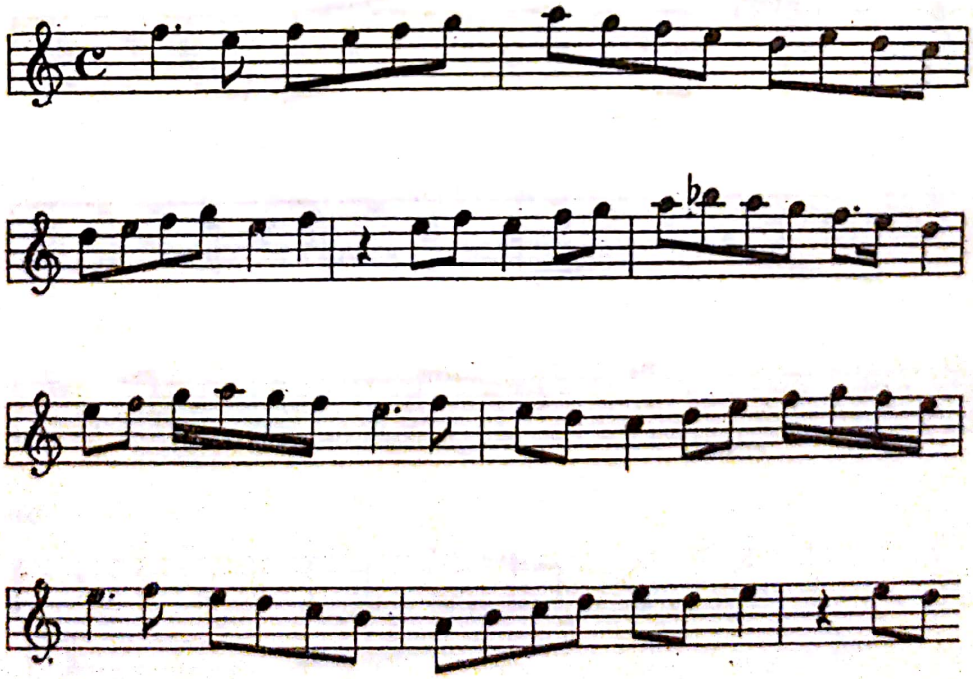



În această arie a lui Cantemir se observă că trei note *do* scrise pe spațiul al treilea de pe portativ, și care au valoarea unei jumătăți, au deasupra lor semnul acesta V, care nu se mai găsește pus și asupra altor note. Ce ne va fi arătînd acel semn nu putem ști, poate fi-va el relativ la nuanțare.

## I. ADGEM TARAB (Distracție muzicală arabă).

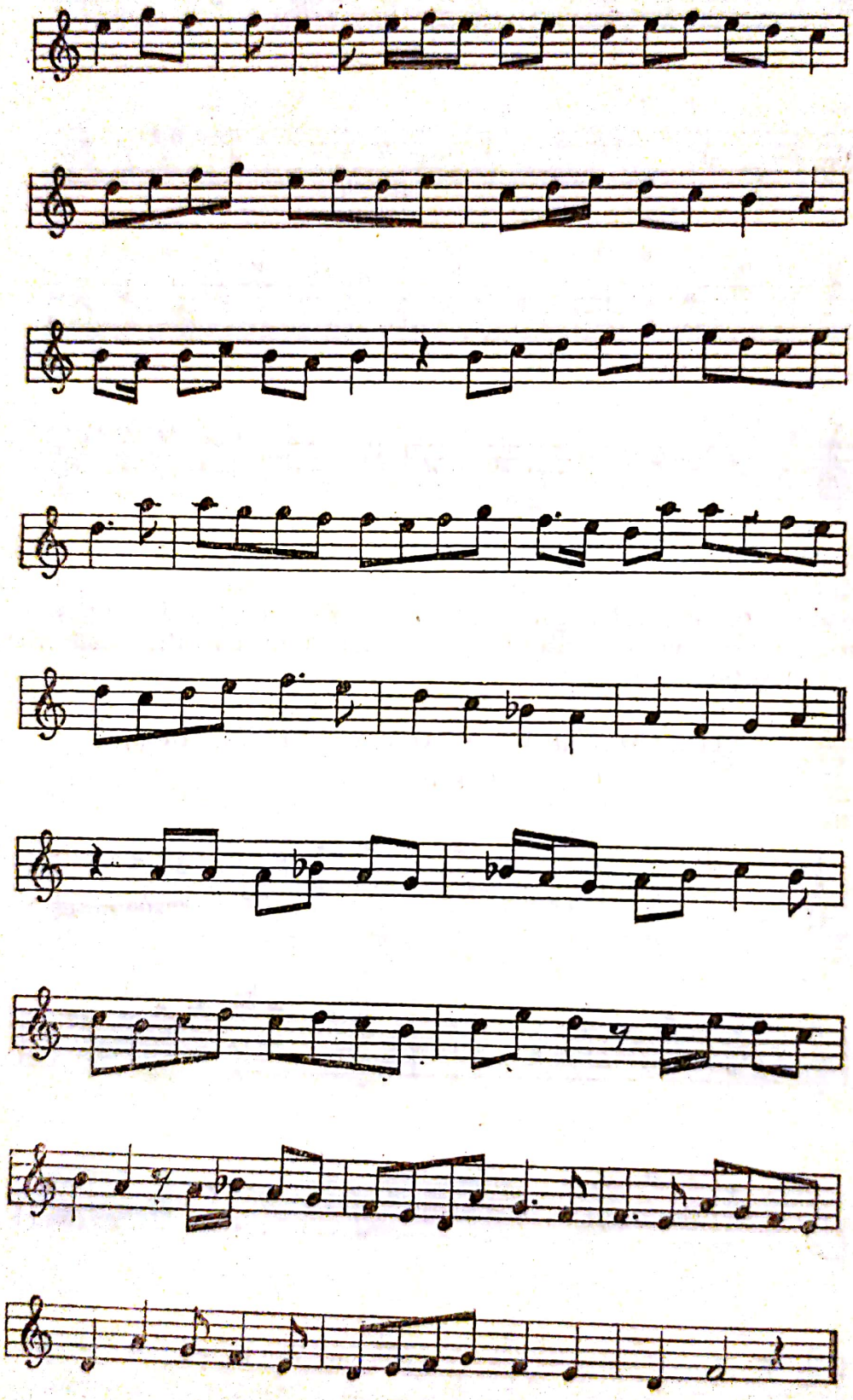
de *Cantemir*

*1-a Hane*





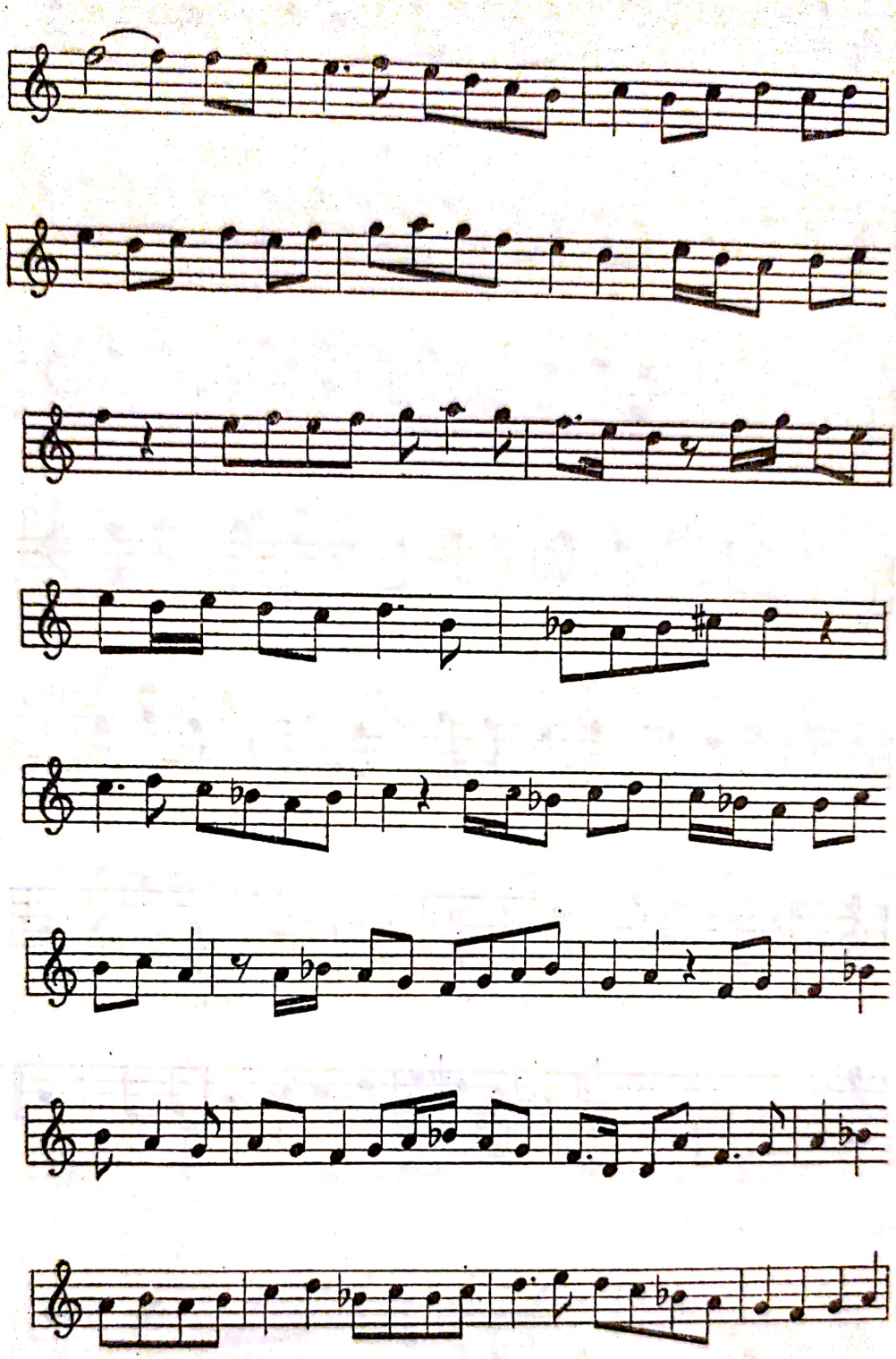
Scanned with OKEN Scanner



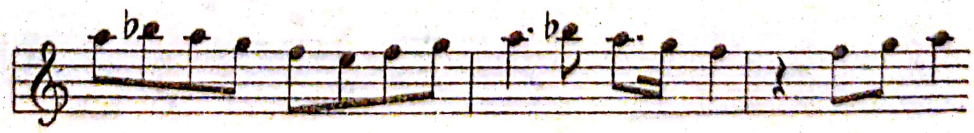


Scanned with OKEN Scanner

*2-a Hane*

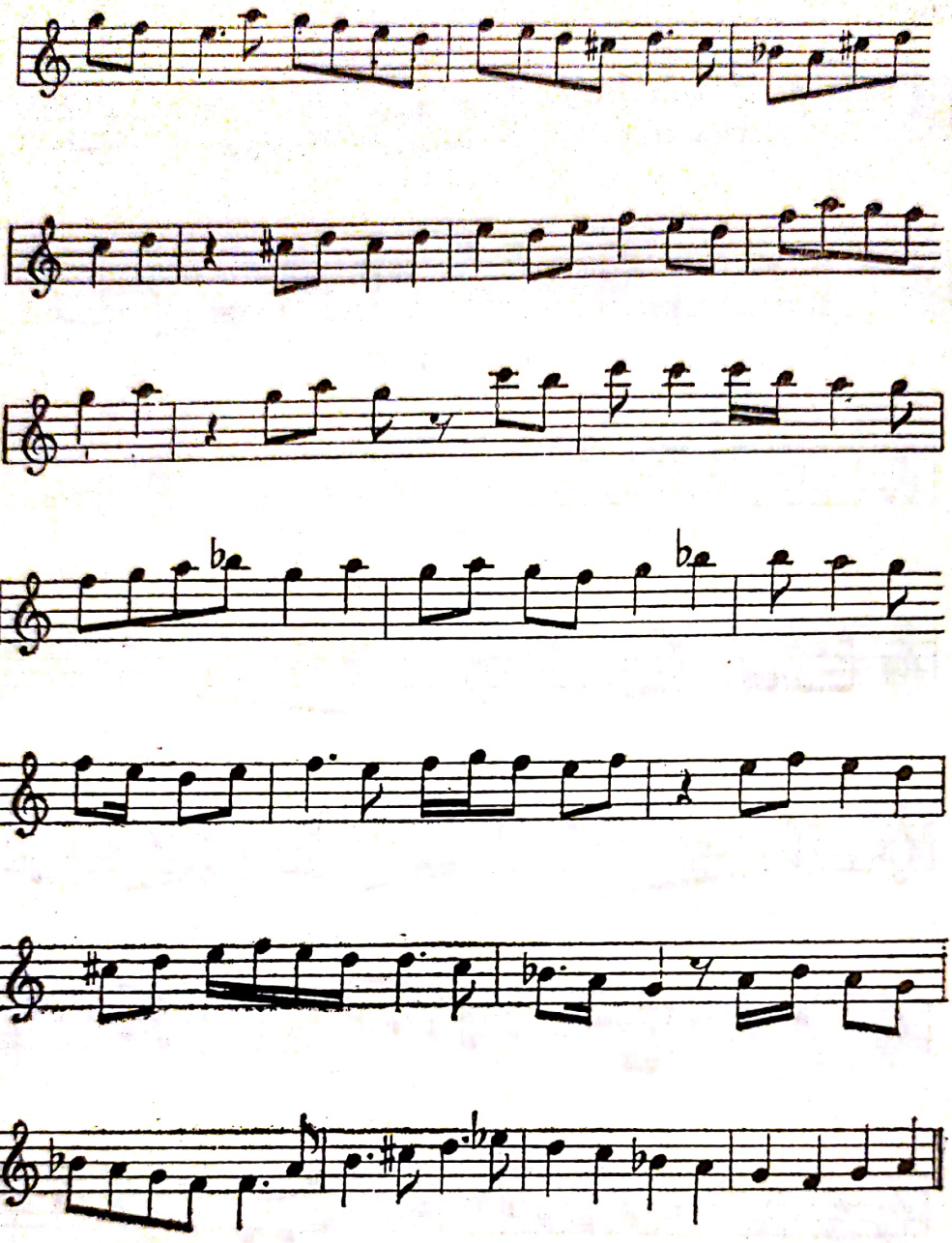


*3-a Hane*

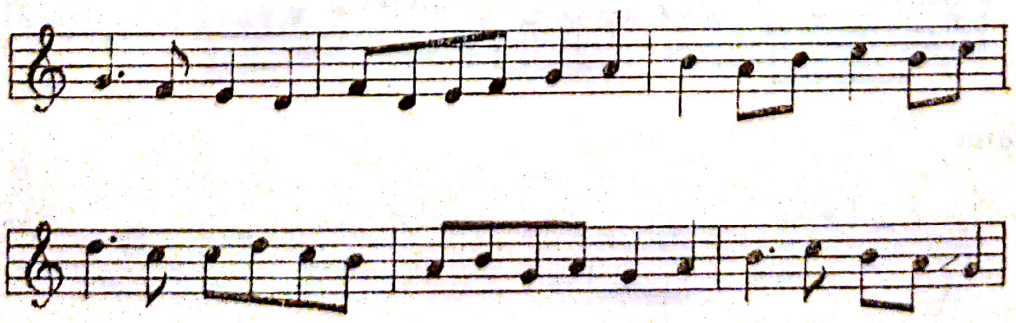




Scanned with OKEN Scanner

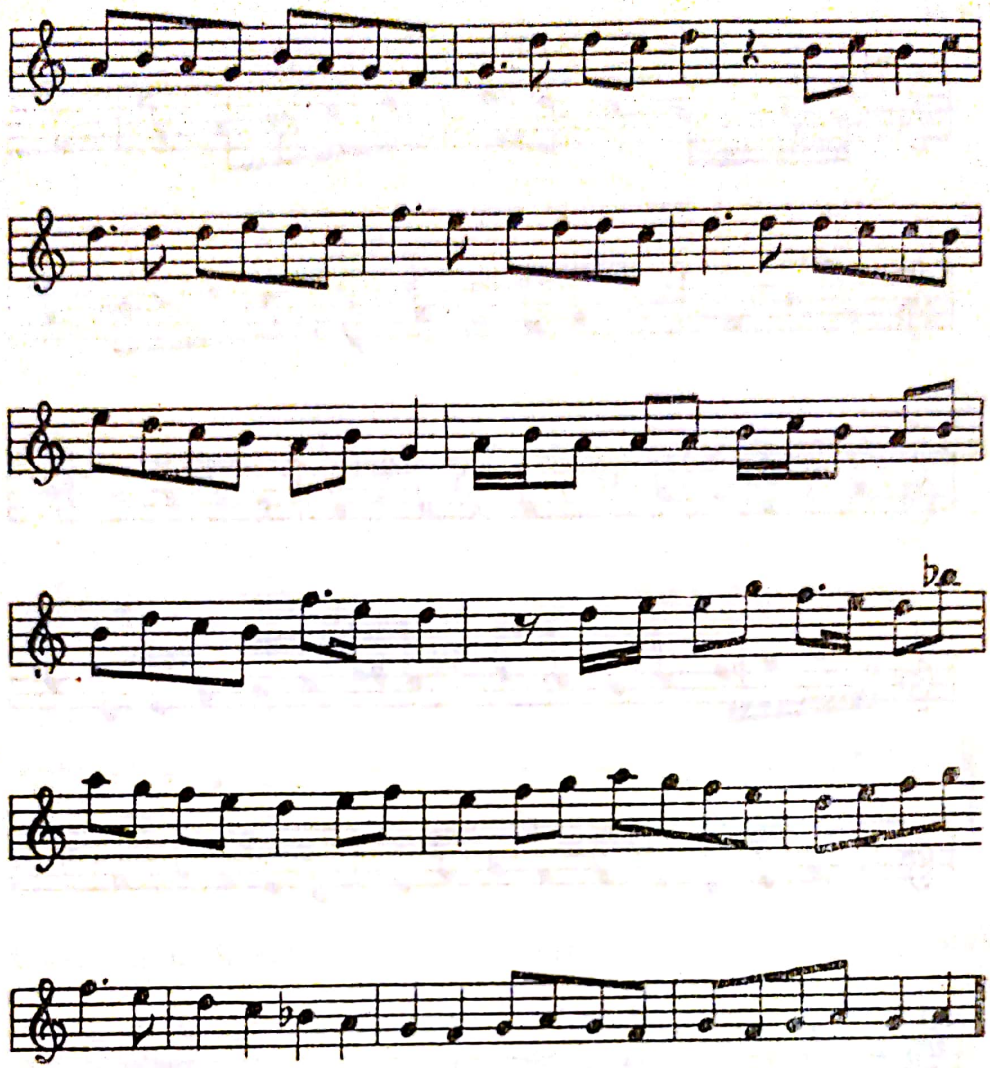


*4-a Hane*



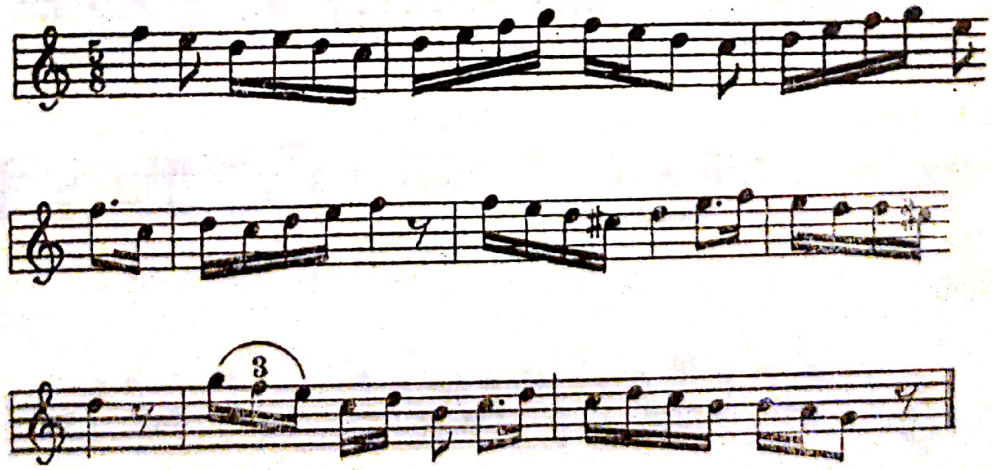


Scanned with OKEN Scanner



II. ADGEM TARAB (Distracţie muzicală arabă).

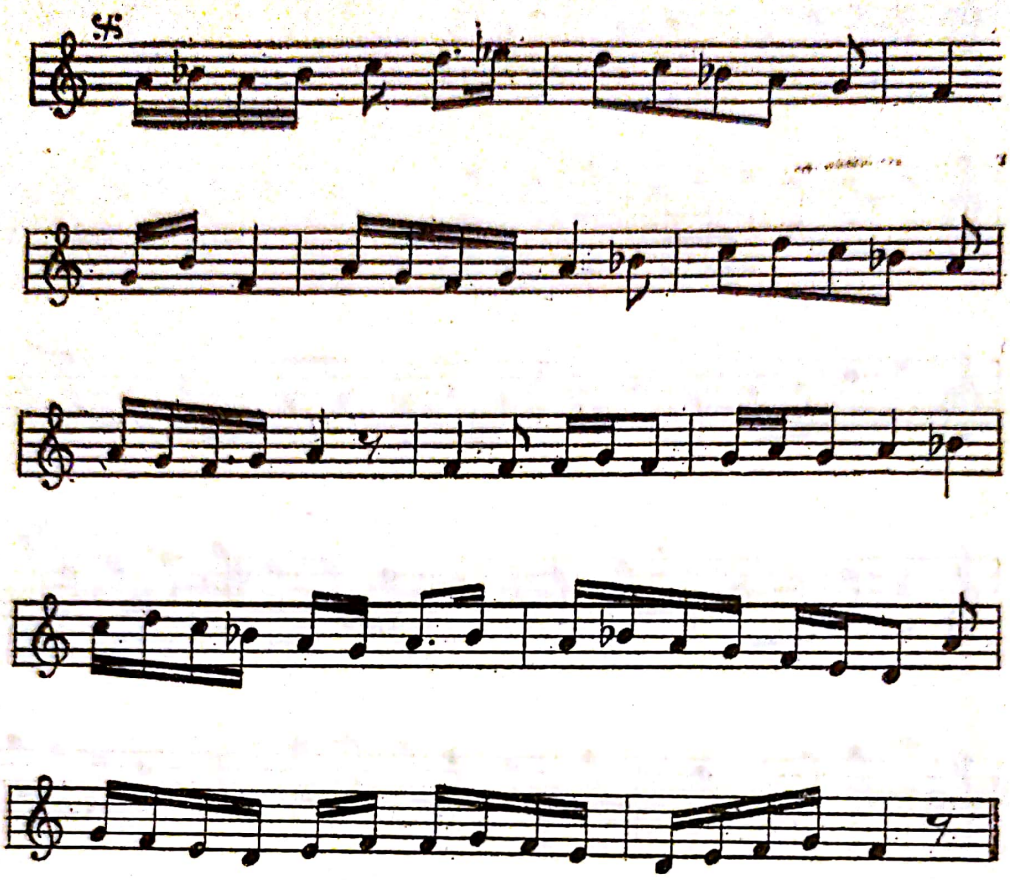
de *Cantemir*.



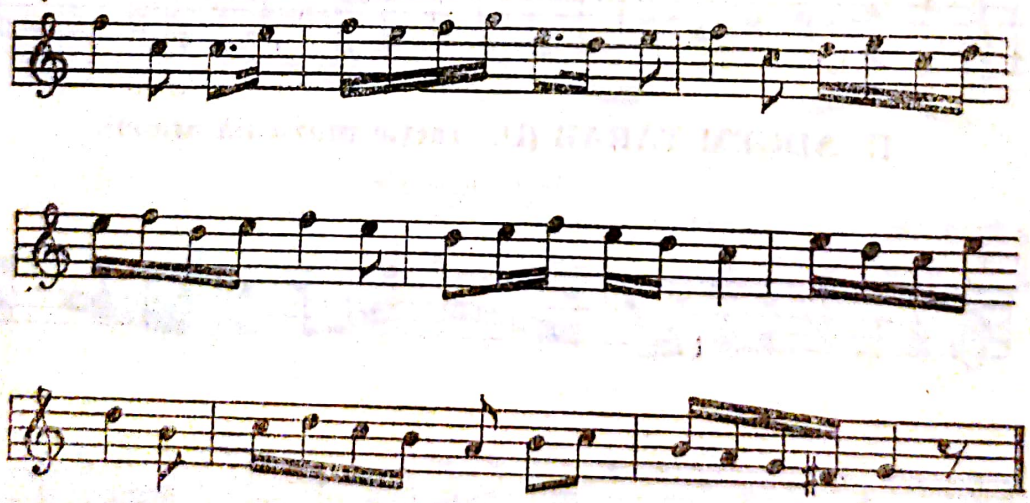


Scanned with OKEN Scanner

*1-a Hane*

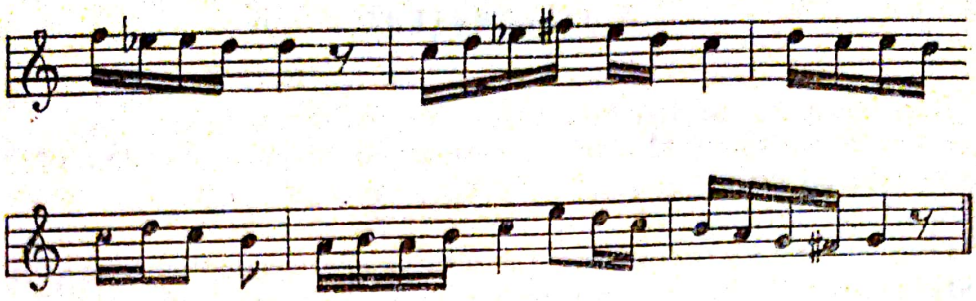


*2-a Hane*

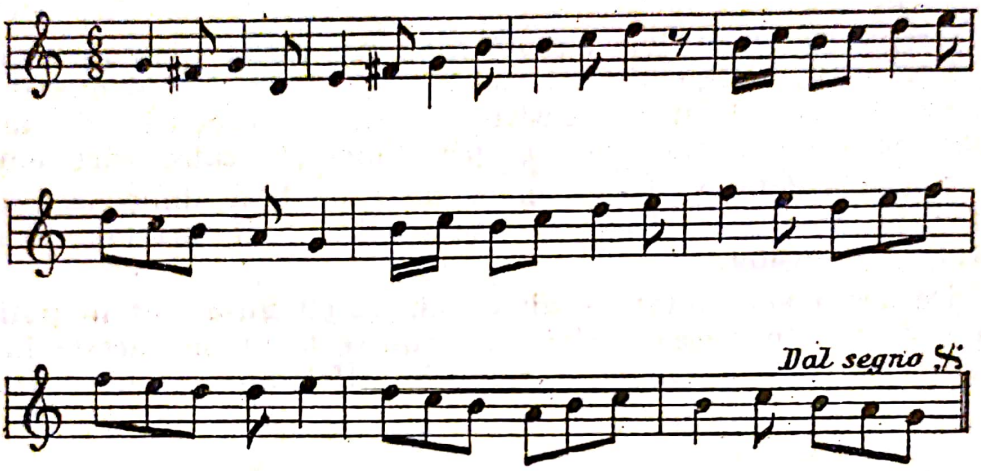


*3-a Hane*

Scanned with OKEN Scanner



*4-a Hane*




Aceste două bucăţi de muzică : *Adgem Tarab* (distracţii muzicale arabe), care se mai cîntă încă cîte o dată de către unii lăutari bătrîni din Constantinopol, se atribuie că sînt şi acestea compuse de Principele Dimitrie Cantemir.

S-au pus pe note în *sistemul liniar* de unii cunoscători ai muzicii europeneşti, cu ritmul de 4/4, 5/8 şi 6/8.

Cunoscutul şi marele amator de muzică Hassan Talaat Bey, ca unul ce se ocupă foarte mult cu muzica şi face mari sacrificii spre a da la lumină melodiile populare turceşti, m-a încredinţat că şi aceste două arii sînt compuse de marele şi celebrul muzicant Principele Cantemir al turcilor, după cum îl numesc ei.

Muzica lui Cantemir e atît de cunoscută la turci, încît astăzi multe din melodiile lui Cantemir, numite *Cantemir Oğlu,* sînt reproduse cu note sistemul liniar pe cărţi postale ilustrate.

Întemeindu-ne numai pe cele ce ne-a arătat dl Hassan Talaat Bey, noi am reprodus aici şi aceste două bucăţi de muzică atribuite lui Cantemir.

*

* *



Scanned with OKEN Scanner

## ÎNCHEIERE

Adunarea la un loc a tuturor scrierilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei, este de o importanţă covîrşitoare pentru cunoaşterea vechii noastre culturi, şi de aceea merită întreaga noastră atenţie.

Din cercetările făcute pînă acuma în acest scop, se vede cum străinii au pus şi pun încă cel mai mare interes pentru cercetarea scrierilor acestui bărbat erudit ; noi cu atîta mai mult trebuie să punem interesul şi rîvna cea mai mare pentru adunarea şi studierea acestor comori nepreţuite.

Greutatea vremurilor trecute n-au dat răgaz strămoşilor noştri să se avînte într-o viaţă culturală mai întinsă ; cînd şi cînd numai s-a ivit şi pe cerul noros al ţărilor noastre luceferi ale căror raze de lumină au condus paşii strămoşilor noştri spre timpurile către care am ajuns.

O sfîntă datorie ni se impune de a nu lăsa nimic necercetat din puţinul ce ne-a mai rămas din timpurile vechi, privitor la scrierile acestui mare învăţat.

De aceea am căutat să adun aici, pe cît mi-a stat în putinţă, tot ce a fost scris în această privinţă, dîndu-se la lumină aceste lucrări de o valoare aşa de însemnată, scoţîndu-le astfel din noianul uitării.



Scanned with OKEN Scanner

# Date asupra vieții și scrierilor lui A. D. XENOPOL *

Născut la 1847, martie 23, în orașul Iași în mahalaua Păcurari în casa părinților săi (strada Berăriei vechi, nr. 1).

Începutul învățământului lui l-a făcut într-un pensionat grecesc a lui Constantin Atanasiade Grecu [în] casele Niciman din Păcurari, unde a învățat cu temei limba greacă veche și modernă. Tatăl său însă vroi să urmeze un curs regulat, l-a luat de acolo și l-a pus apoi a continua învățătura la școala primară de la Trei Ierarhi unde era Director Ioan Darzeu, de acolo a trecut la Academia Mihăileană unde a învățat foarte bine limba latină la profesorul Zaharia Columb. După aceea s-a dus la Bacău la moșia Filipeni, [unde] Xenopol învață a iubi pe țărani. În timp cînd era la Academia Mihăileană elev, a constituit o societate de elevi sub numele *Societatea studioasă*, fiind ales președinte, și a ținut o cuvîntare asupra importanței studiului istoric în care se văd în germene ideile (mai) dezvoltate mai tîrziu în cartea lui cea mare intitulată *Principii fundamentale a istoriei*.

De la Academia Mihăileană a trecut la Institutul Academic, școală particulară foarte bine întemeiată chiar atunci de o societate de profesori compusă din Maiorescu, P. Poni, Melix Calianu, Pavel Paicu și Grigore Cobălcescu. Maiorescu luă în mare afecțiune pe Xenopol și îl poftea adeseori la dînsul la serate muzicale unde Xenopol contracta gustul muzicei, ceea ce-l îndemnă a intra elev în Conservatorul de muzică din Iași la clasa de piano unde era profesor Constantin Gros ; acolo a urmat 4 ani, ieșind cu premiul I.

Trecînd bacalaureatul în anul 1866, cînd se înființase chiar atunci acest soiu de examen, Maiorescu făcu lui Xenopol o bursă de 150 lei pe lună din partea Societății *Junimea*, cu ajutorul căreia el se duse la Berlin unde studie patru ani, luînd doctoratul în drept și în filosofie, ramura istoriei. După ce trecu examenele se întoarse în țară, cînd tocmai se pregătea din partea studenților români din Viena o mare serbare la mormîntul lui Ștefan cel Mare la Putna. În Bucovina se publicase un concurs pentru cea mai bună lucrare asupra acestui subiect, fiind numit juriul de judecată Mihai Kogălniceanu, Titu Maiorescu și V. Alecsandri. Juriul recunoscu în unanimitate cuvîntarea lui Xenopol ca cea mai

---

* Manuscris autograf, în cerneală, 3 p. Colecția Alexandru Burada.



Scanned with OKEN Scanner

bună și pe care Xenopol o ținu la Putna în ziua de [...] 1871. Cuvîntare care s-a și publicat în *Convorbiri* și în broșură.

Cît fusese la Berlin scrisese mai multe articole în *Convorbiri literare*, începînd de la 1867.

După ce se întoarse din Berlin a fost numit procuror la Tribunalul din Iași (1871), apoi Prim-procuror (1875) trecînd după aceea Procuror la Curtea de Apel din Iași unde stătu pînă la 1878 cînd își dădu demisia și deveni avocat. La 1883 ministrul Ioan Brătianu desființă catedra de Istoria Românilor care era îmbinată cu aceea de literatură și Xenopol o ocupă, prin concurs, devenind profesor de Istoria Românilor la Universitatea din Iași. În anul I el propuse Teoria lui Rösler, adică respingerea părerii unui învățat neamț (sas din Ardeal). Robert Rösler care susținea că coloniștii romani au fost retrași de Aurelian din Dacia și că românii de astăzi din țara noastră nu sînt coborîtori a celor coloniști. În anii următori Xenopol propuse istoria complectă a poporului român pe care o și publică în 6 volume mari în total de 3458 de pagini și care apărură în timp de 6 ani, de la 1888—1893.

Volumul I, premiat de Academia română cu 5000 de lei, a făcut ca Xenopol să fie ales ca membru corespondent al acelei Academii, urmat mai tîrziu de alegerea lui ca membru titular. Discursul de primire ca membru în Academie a fost despre Mihail Kogălniceanu, mare literat și istoric român pe care Xenopol a fost chemat a-l înlocui la Academie după moartea lui.

Xenopol începuse de mult a lucra și în Franța, Italia și Germania pentru a face cunoscută istoria românilor. Cu ajutorul lui Emil Picot, profesor de limba română de la *École des langues orientales vivantes*, Xenopol publică un articol asupra sfîșierilor Moldovei *(Les desmembrements de la Moldavie)* în *La revue historique* a lui Gabriel Monod, în 1883. Publicînd apoi mai multe articole în aceeași revistă, precum și în altele reviste franceze precum : *Le Muséum de Louvain* 1886, *Revue de Geographie* 1891 și 1894, *La Revue philosophique, La scienzia di Milano, Les documents du program, La revue sociologique*. Afară de colaborarea la aceste reviste Xenopol mai publică un volum *Les Roumains au Moyen-Age, une enigme historique*, Paris 1883, *Teoria lui Rösler* în limba franceză ; luă parte ca colaborator pentru partea românească la marea istorie universală în 12 volume publicată sub titlul *Histoire générale de M. M. Lavisse Rambaud.*

La 1896 publică în Paris două volume mari *Histoire du Roumain de la Dacia Trajana*, Paris, în total mai mult de 1000 de pagini, a cărei prefață fu scrisă de Alfred Ramboud, profesor la Sorbona. Aceste două volume fură încoronate de Academia franceză. În urma acestor scrieri fu ales corespondent al Academiei științelor morale și politice din Paris. Xenopol era însă muncit de o idee : să puie istoria la locul ce i se cuvinea între științe și a scris atunci un studiu filosofic *Les principes fondamentaux d'histoire* pe care l-a tradus în românește sub același titlu *Principiile fundamentale ale istoriei*. A doua ediție a acestei lucrări a apărut în 1906 la Paris sub titlul *La théorie de l'histoire* și a făcut obiectul unor cursuri ținute la Paris, la Sorbona, în 1908.



Scanned with OKEN Scanner

În acest răstimp publicase mai multe studii în limba germană (vezi numerile 148—150) și în limba italiană (vezi nr. 151—159). *La Théorie de l'histoire* avu cinstea a fi tradusă în limba spaniolă sub titlul de : *Teoria de la heitaria*, Madrid, 1911, librăria Jorro.

În urma excelentei aprecieri a cursurilor asupra teoriei istorice, Xenopol fu chemat la *Collège de France* pentru a ține altă serie de discursuri : *Les roumains, état matériel et intellectuel*, care fură în număr de opt, retribuit cu 500 de lei o oră. În urma acestor cursuri la Paris, Xenopol fu ales membru titular al Academiei științelor morale și politice din Paris, cea mai înaltă distincțiune științifică pe care Franța o acorda unor străini — apoi fu numit membru în Comitetul Direcției institutului Sociologic din Paris.

Pînă la vîrsta de 68 de ani Xenopol și-a consacrat toată activitatea lui Moldovei și Iașului, acum însă a fost nevoit din cauza intereselor familiare a se strămuta în București, unde urmează mai departe rodnica activitate despre neamul românesc în genere.



Scanned with OKEN Scanner

# [GEORGE ENESCU*]

Iubite maestre,

Înainte de a părăsi orașul nostru spre a te duce în țări străine, acolo unde prin talentul tău genial ai arătat ceea ce poate românul și pe căile muzicale, făcînd fala întregului neam românesc, eu, ca cel mai vechi profesor al Conservatorului de muzică din Iași, și singurul care mai este încă în viață dintre profesorii cu care s-a început acea școală, am venit să-ți urez cale bună și să-ți fie reușită în toate.

Ilustre maestre, ai sosit în orașul nostru în împrejurări grave cauzate prin război, ai venit cînd toate instituțiile culturale erau închise. Universitatea, Conservatorul de muzică, școlile secundare și alte școli, pînă și școlile primare erau prefăcute în spitale. Cu toate acestea, în așa grave împrejurări prin care trecea orașul nostru, ilustre maestre, prezența ta a fost pentru noi o mare mîngîiere și un prilej de înălțare sufletească.

Prin farmecul arcușului tău, ai mîngîiat prin spitale sufletele eroilor care au luptat cu vitejie demnă de toată lauda. De la sine se înțelege că în așa grave împrejurări muzica era în cea mai mare decadență, era cu totul atipită. Tu însă, ilustre maestre, ai reînviat-o.

Ai întemeiat în orașul nostru concertele simfonice care sînt și vor rămîne o podoabă pentru Iași, iar pentru elevi un mare sprijin, o piață de desfacere — dacă am putea zice așa — a talentului lor muzical. Prin concertele de binefacere ce ai dat, ilustre maestre, ai venit în ajutorul ostașilor răniți, a văduvelor, a copiilor orfani și a altor nenorociți, dîndu-le sume enorme de bani, pentru alinarea suferințelor lor.

Pe lîngă munca ta exemplară pentru binele obștești, împins de noblețea sufletului tău de artist, ai avut în vedere tinerele talente pe care le-ai scos la lumină, ocrotindu-le și înlesnindu-le mijloacele de a se dezvolta pe calea muzicii.

---

* Discurs publicat în : *Evenimentul*, Iași, 27, nr. 33, 14 martie 1919.



Scanned with OKEN Scanner

Roadele strălucite le vedem cu toţii. Avem pe tînărul violonist Mircea Birsan, artist de mare valoare, căruia îi prezicem un viitor strălucit. Oare va face cinste neamului său de român ? Ilustre maestre, pe Mircea Birsan l-ai lăsat să te înlocuiască, lui i-ai dat bagheta de conducător al concertelor simfonice cu care s-a pornit în oraşul nostru o mare mişcare muzicală.

Ilustre maestre, este o mare fericire pentru noi că ai primit conducerea onorifică a Conservatorului nostru de muzică. Prin marea experienţă ce ai pe terenul muzical, prin sfaturile tale, prin observaţiile tale, şcoala va cîştiga.

Desigur, ilustre maestre, ducerea ta din oraşul nostru va fi pentru puţin timp. Noi te aşteptăm cu braţele deschise şi cu recunoştinţă pentru tot ceea ce ai făcut în timpul cît ai fost în mijlocul nostru.

Să trăieşti ! La mulţi ani ! şi să te întorci cît de curînd pentru a pune bazele unei Opere române.

Îţi urăm cu toţii, drum bun !



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# CRONICI MUZICALE

Scanned with OKEN Scanner

# Actorii și comitetul teatral*

Credem de prisos a mai arăta aici rolul important ce are teatrul în orice stat ca școală de morală și element puternic de civilizație, avînd în același timp și menirea de a deștepta în popor sentimente naționale și patriotism.

Pentru ca teatrul să poată ajunge la acest scop, am scris și eu în această privință arătînd și susținînd prin foile timpului, precum și în al meu *Almanah muzical* pe anul 1877, că actorii numai prin studiu regulat pe calea istoriei și literaturii dramatice vor putea dobîndi o cultură serioasă, pentru ca să-și poată îndeplini în conștiință greaua misiune la care sînt chemați. Am mai arătat asemenea că este de neapărată necesitate ca ei să fie încurajați cu pensiuni și cu recompense naționale și în cele din urmă cei mai distinși și mai talentați dintre ei să fie considerați ca funcționari ai statului.

Acestea le susțineam eu în anul 1877. Șase ani după aceea, în 1883, fiind numit membru în comitetul teatral, unde în timp de opt ani, cît am stat, am căutat prin toate mijloacele ca teatrul nostru să progreseze, arătînd colegilor mei, precum și actorilor, că pentru aceasta trebuie să ne aruncăm mai mult privirile asupra repertoriului, că pe lîngă piesele de valoare ale autorilor străini, traduse într-o limbă curat românească din care să fie înlăturate cuvintele și expresiunile franțuzite, să se pună în scenă cît mai multe piese scrise de autorii noștri, mai ales acele cu subiect național și patriotic. Am mai arătat apoi, că comitetul teatral să cerceteze cu de-amănuntul și să fie cu cea mai mare băgare de seamă ca costumele și decorurile să corespundă cu timpul în care se petrece subiectul piesei, și să nu se permită deloc actorilor să adauge fraze întregi și nici măcar un singur cuvînt mai mult de cît a scris autorul, căci se poate întîmpla să se nimicească puterea piesei.

În privința gagiștilor s-a dat totdeauna preferința elevilor, ce au terminat cursul de declamațiune de la Conservatorul nostru ; tot așa s-a făcut și în privința persoanelor ce compuneau orchestra Teatrului și s-a căutat ca ea să fie alcătuită pe cît se poate din elevii ce au urmat clasa de violină, și a altor instrumente din Conservatorul nostru. Și aceasta o făcea Comitetul teatral, fiindcă acei elevi nu aveau

---

* Publicat în : *Evenimentul*, Iași, nr. 33, 23 martie 1905, pag. 2.



Scanned with OKEN Scanner

alte mijloace de trai, și nici a-și vedea viitorul lor asigurat și o carieră deschisă decît numai în teatru.

Orchestra era obligată să cînte la toate reprezentațiunile teatrale, date atît de trupa noastră cît și de trupele străine, oprit fiind ca orchestra să fie înlocuită prin muzica militară.

Tot pentru progresul teatrului, eu pentru prima dată am propus să se înființeze *rotacismul* (rotația — n.n.) în societățile dramatice din țară, arătînd să se facă în modul următor : trupa dramatică din Iași de pildă, să se ducă să joace la Craiova, și cea din București la Iași, aceea de la Craiova la București și așa mai departe și prin alte orașe.

Aceste cheltuieli de transport și de întreținere a artiștilor să se facă pe seama unei subvențiuni date de guvern pentru a se putea întîmpina primele cheltuieli *.

Credem că a sosit timpul să ne ocupăm cît mai serios de soarta teatrului românesc, și să fim mai cu băgare de seamă nu numai asupra pieselor ce se reprezintă de actorii noștri pe scena Teatrului Național, ci și asupra repertoriului trupelor străine și să ne aducem bine aminte că menirea teatrului este de a propaga morala și a înălța sentimentele.

---

* Despre rotacism vezi scrierea mea : *Incercări despre origina Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune din Iași*, publicat în gazeta *Propășirea* din aprilie 1899.

# Concerte simfonice de muzică clasică*

Înființarea concertelor simfonice de muzică clasică în Iași este o inovație, un eveniment artistic care face onoare activității inteligente a d-lui Enrico Mezzetti, directorul Conservatorului nostru de muzică și declamațiune.

D-sa prin asemenea concerte pune pentru prima dată baza dezvoltării muzicei clasice la noi; sîntem convinși că prin ele arta muzicală va progresa și gustul bunei muzici se va întinde în diferitele pături ale societății noastre.

Este incontestabil că la noi gustul muzicei a progresat într-un mod simțitor; cu toate aceste nu trebuie să ne mulțumim cu atîta, ci să ne silim prin tot ce ne stă prin putință ca să-l facem să meargă înainte.

Numai prin concertele simfonice de muzică clasică a marilor compozitori: Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn și alții, gustul muzicii bune se va dezvolta.

Sîntem siguri că inițiatorul acestor concerte pentru a ajunge la rezultatul dorit va avea de întîmpinat cele mai mari greutăți și piedici, de aceea noi sîntem datori a-l sprijini și a-i da tot concursul, căci concertele de felul acesta au de scop a deștepta și a înălța sentimentele noastre, știut fiind de toți că muzica este un element principal care ne conduce pe calea progresului și a civilizațiunii.

Nu ne îndoim cîtuși de puțin că dl. E. Mezzetti, în programul concertelor sale simfonice, va executa și muzica noastră națională, căci și noi am avut și avem artiști care prin compozițiunile lor pot face onoare nu numai în țară la noi ci și în străinătate.

---

* Apărut în: *Evenimentul*, Iași, 13, nr. 196, 19 octombrie 1905, pag. 2.



Scanned with OKEN Scanner

# Un afiș teatral din anul 1820*

Cercetînd în Biblioteca și Arhivele Academiei Române diferite acte și documente relative la Istoria Teatrului românesc, după ce începusem însă a publica scrierea întitulată : *Începutul Teatrului în Moldova* în această revistă, nr. 2, din februarie 1905 și cele următoare, am avut prilejul de a găsi într-un pachet intitulat *Foi răzlețe — Teatru* un afiș vechi teatral, tipărit în limba rusească, și cu traducere în parte, mai jos, în limba românească, cu litere cirilice, nearătîndu-se însă locul unde s-a tipărit.

Acest afiș poartă data de 26 septembrie 1820, și anunță că o trupă rusească sub direcția d-lui Ghenzel, cinste va avea întîiași dată a pristavlisi comedia în cinci despărțiri sub numele : *Școala muierească* sau *Întîmplările nopței*. Această piesă după cum se vede din conținutul afișului nu este alta decît comedia în cinci acte *l'École des femmes* de Molière, tradusă și localizată în limba rusească de Boguslavski.

Dăm pe pagina următoare și afișul despre care este vorba. Are 19 cm lățime și 31 cm lungime. Că piesa a fost localizată se vede din acest afiș, și că persoanelor din comedia lui Molière li s-au schimbat numele lor franțuzești, dîndu-li-se alte nume rusești, probabil pentru ca piesa să poată fi mai bine înțeleasă de publicul rusesc înaintea căruia se reprezenta de obicei. Un alt argument, că piesa a fost localizată și nu numai tradusă, mai este că în piesele lui Molière acțiunea se petrece în Paris, pe cînd în afișul acesta se vede că se petrece în Varșovia și că la principalul titlu de *Școală muierească* s-a adaos un subtitlu de : *Întîmplările nopței.*

În afiș se arată că reprezentația în chestiune urma să aibă loc în *Casa lui Gh. Krupenski.* Cercetînd printre bătrînii din orașul nostru, precum și în familia Krupenski ce se afla tot în Iași, în special întrebînd pe d-l avocat Gh. Krupenski, mi s-a spus că în tradiția familiei d-sale stă, că pe la începutul secolului trecut, a fost într-adevăr în Iași o trupă de actori de la moșia *Talpa* din jud. Neamț, și care era un coborîtor în linie femeiască a familiei Krupenski, casa care mai tîrziu pe la 1832 a fost transformată în *Teatru de Varietăți* de către actorii francezi *Baptiste și Joseph Fourraux.* Ar fi cu putință asemenea că acele reprezentațiuni să fi fost date în casa în care

---

* Publicat în : *Arhiva,* Iași, 17, nr. 11, noiembrie 1906, pag. 498—500.

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА.

Сего 1820 года Сентября 26-го дня Вь Воскресеніе.

## КОМПАНІЯ АКТЕРОВЪ

Подъ Дирекціею Г. Гензеля, будетъ имѣть честь, представить весьма искусную КОМЕДІЮ съ Французскаго Г. Мольера, — Г. Богуславскимъ переведенную въ 5-ти Дѣйствіяхъ.

Подъ названіемъ.

# ШКОЛА ЖЕНЩИНЪ

или,

# НОЧНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНІЯ.

Дѣйствующія Лица.

| | |
|---|---|
| Ансельмъ подъ названіемъ Богацкаго Старостія | Г. Гензель. |
| Анусь его воспитанница | Га. Гензель. |
| Россондиница брать Ансельма | Г. Гецъ. |
| Старушкевичь помѣщикъ | Г. Доновзирскій |
| Порутчикъ | Г. Долубовскій |
| Филютовскій слуга его | Г. Геровскій. |
| Фелюса служанка Анусь | Д. Олшевска |
| Бартекъ } Сторожи. | Г. Радзиковскій |
| Матвѣй } | Г. Мельменскій. |

Дѣйствіе происходитъ въ Варшавѣ.

Компанія Актурилоръ суптъ Дирекціа Д. Гензель чинсте ва аве ь адаждатѣ а приставлиси Комедіа ꙟ чинчй диспѣрціра

Супт нумеле.

# ШКОАЛА МУЕРѢСКЪ

сау

# ꙟ ТЪМПЛЪРИЛЕ НОПЦИ,

ЦѢНА МѢСТЪ

Билетъ въ Кресы . . . . . . . 5-ть Левовъ.
— — Въ Партеръ . . . . . . . 2. Лева 30 Паръ.

Мѣсто Театра въ Домѣ Г. Крупенскаго.

Билеты во всякое время получить можно въ Домѣ Г. Крупенскаго — Иля же въ Кесѣ при входѣ.

Начало въ 7-мъ часовъ.

se află acum *Prefectura de Poliție* a Iașului, case care au aparținut altei spițe a familiei Krupenski, supranumită *Feredeanu* de la moșia *Feredeieni* din jud. Botoșani.

Din cele ce am văzut conchidem că reprezentația, anunțată prin acest afiș, trebuie să se fi dat în Iași. Noi știm că în diferite timpuri, chiar înainte de deschiderea teatrului francez din 1832, despre care am vorbit, Iașul era cercetat de trupe de actori străini care veneau aici să deie reprezentațiuni teatrale, jucînd chiar piese din repertoriul clasic francez, și probabil ale altor autori străini de seamă.

Că sala în care s-a jucat acea reprezentație nu era pregătită ca sală de teatru, ci numai improvizată, este dovadă că în afiș se vede că sînt numai două feluri de locuri adică : *fotoliuri* a 5 lei și *parter* a 2 lei, 30 parale — bani ce aveau curs pe atunci la noi în țară — fără a se pomeni ceva despre *loje, galerii* etc.

Aceste toate dovedesc că vechea capitală a Moldovei era din timp în timp cercetată de felurite trupe teatrale străine, după cum am mai arătat, care veneau să desfăteze pe boierii noștri, care încă din timpurile cele mai vechi nu erau cu totul lipsiți de cunoștințele și plăcerile ce le procura arta dramatică a societății culte.



Scanned with OKEN Scanner

# Cum era privită muzica la noi în trecut*

Artele frumoase, mai ales muzica la noi în timpurile vechi, se practicau numai de străini şi numai ca un obicei de speculă, fiind dispreţuite şi nesusţinute de nimeni. Aceasta a fost, credem noi, una din cauzele care au contribuit mult la împiedicarea progresului în dezvoltarea poporului nostru pe calea civilizaţiunii. Şi astăzi se mai găsesc printre numărul boierilor bătrîni, ce au mai rămas la noi, unii care consideră muzica bună numai să ne desfăteze pe la mese şi petreceri, chemînd la asemenea ocazii lăutarii. Cîţi părinţi de familie /nu/ au oprit pe fiii lor a lua arcuşul în mînă, privind cîntarea din scripcă ca un ce înjositor şi ca o meserie dată numai ţiganilor? Aceste idei, primitive astăzi, au început a se pierde cu încetul, şi muzica, de vreo cîţiva ani, a luat la noi un avînt care merge progresînd.

Oamenii nu sînt fiinţe abstracte, nu se pot conduce ca nişte automaţi, ei au simţiri şi acele simţiri formează pasiunile. Nimic nu poate fi mai potrivit ca muzica la exprimarea acelor pasiuni. Muzica este o necesitate a sufletului, ea este una din cele mai plăcute distracţiuni, vorbindu-ne inimii şi deşteptîndu-ne sentimentele cele mai nobile. Astăzi muzica este întrodusă în toate şcolile publice şi particulare şi e baza educaţiei junimei noastre. Conservatoarele noastre de muzică sînt chemate şi ele mai cu seamă la progresul şi cultura poporului nostru, precum şi la susţinerea şi propagarea muzicii noastre naţionale.

---

* Publicat în: *Arta Română*, Iaşi, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1908, pag. 9—10.



Scanned with OKEN Scanner

# O întrebare Direcției Teatrului Național*

Este știut că Teatrul nostru Național n-a fost lipsit niciodată de orchestră. În anul trecut n-am avut orchestră la Teatru, oare și în anul acesta se va întîmpla tot așa? Comitetul teatral mai de mult chiar de la înființarea lui a căutat ca teatrul să aibă o orchestră stabilă și acea orchestră să fie alcătuită pre cît se poate din elevii de la clasele de instrumente a Conservatorului nostru de muzică, pentru ca acei elevi să-și găsească un mijloc de trai și să-și aibă viitorul asigurat și o carieră deschisă în teatru. Acea orchestră mai de mult era obligată să cînte la toate reprezentațiunile teatrale, fiind oprit ca să se deie vreo reprezentație fără orchestră, fie de trupele străine, fie de trupele românești. Era asemenea oprit ca muzica militară să înlocuiască vreo dată orchestra Teatrului Național.

Pentru ce Comitetul teatral actual nu pune în repertoriul său vodeviluri și operete, căci elemente nu ne lipsesc, cum începînd încă de pe la anul 1875 era în Iași o operetă română și a ținut pînă la 1885, operetă care a avut un răsunet nu numai în Capitala țării, ci și prin alte orașe. S-a jucat atunci operetele *Fata mamei Angot*, *Giroflé-Girofla*, ambele de Lecocq, *Princesa de Trebizonda* de Offenbach, *Fiica Regimentului* de Donizetti, *Vindecarea fără rețetă (La médicine sans médicin)* de Herold, *Clopoțelul* de Donizetti, *Tricoliciul* (Farfadet) de Adam etc., apoi *Olteanca* de Ed. Caudella și Dr. Otremba și altele despre care cu toții ne aducem aminte.

Pentru ce astăzi nu se mai joacă vodeviluri? pentru ce nu se mai joacă operete? Pentru ce această operetă română a încetat de a mai fi în orașul nostru?

Oare pe timpul acela erau mai multe și mai bune elemente decît sînt acum?

Vom reveni.

---

* Publicat în: *Evenimentul*, Iași, 16, nr. 187, 23 septembrie 1908, pag. 2.



Scanned with OKEN Scanner

# Un monument lui DIMITRIE CANTEMIR, Domnitorul Moldovei *

Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei, este una din figurile cele mai măreţe ale istoriei şi a[le] trecutului nostru cultural. Dar gloria marei lui personalităţi trece cu mult peste hotarele ţării noastre. El stăpîneşte cu strălucirea învăţăturii lui întreaga epocă în care a trăit.

Este bine a nu se da uitării oamenii trecutului ale căror merite Istoria adevărată a timpului să le statornicească.

Dimitrie Cantemir este dintre aceştia, şi sîntem vinovaţi de a fi lăsat prea multă vreme ca nedreptatea să apese memoria lui.

Timpul însă îşi face întotdeauna opera sa, nedreptăţile se repară şi se vor repara încetul cu încetul.

Pentru a curma această nedreptate ce se face memoriei marelui învăţat domnitor al Moldovei, mi-am propus să iau iniţiativa a-i ridica un monument, şi nu ne îndoim că publicul nostru cult care a dat nenumărate dovezi că ştie să cinstească marele figuri ale culturii noastre, va îmbrăţişa cu căldură şi cum se cuvine şi această iniţiativă a noastră.

---

* Publicat în : *Cuvîntul*, Iaşi, 1, nr. 202, din 1 noiembrie 1913, pag. 1.



Scanned with OKEN Scanner

# Al 4-lea concert simfonic al Societății „George Enescu"

Vineri 7 decembrie a avut loc în sala Teatrului Național al IV-lea concert simfonic al societății simfonice *„George Enescu"*, sub conducerea d-lui Mircea Bârsan.

Înființarea unor asemenea concerte era de mult așteptată în orașul nostru. Încercări de asemenea natură s-au făcut în mai multe rînduri la noi de foștii directori și profesori ai Conservatorului nostru de muzică și declamațiune, ca : Ed. Caudella, En. Mezzetti, A. Cirillo, A. Teodorini, A. Ciolan și răposații C. Gros și G. Musicescu, însă din mai multe împrejurări, cu toată buna voința a artiștilor ce compuneau acele societăți muzicale, care au luptat cît le-a fost prin putință, neavînd mijloacele necesare spre a se susține, de la o vreme a trebuit să se desființeze. În urma acestor încercări, vine genialul George Enescu, care văzînd că muzica este un element puternic de cultură, învingînd toate greutățile ce a avut de întîmpinat, prin o perseverență nemaipomenită și o osteneală de nedescris, înjgheabă concertele simfonice ce le-a condus și pe care le-am auzit și le-am admirat cu toții în iarna trecută. Astăzi această societate simfonică compusă în mare parte de profesori și elevi ai Conservatorului de muzică, prin urmare întemeiată pe baze solide, sperăm că va merge înainte tot progresînd. Cuvinte de mulțumire pentru cele realizate de maestrul Enescu ne lipsesc, neputînd decît a-i aduce cu toții prinosul nostru de adîncă recunoștință.

Pentru conducerea acestor concerte însă era greu a se găsi un urmaș vrednic maestrului Enescu. În orașul nostru însă, un puternic centru de cultură, pe lîngă stelele ce au răsărit pe orizontul muzical, a apărut tînărul artist Mircea Bârsan, înzestrat cu un talent muzical deosebit, căruia maestrul Enescu i-a încredințat bagheta de șef al orchestrei simfonice. Sub bagheta tînărului Bârsan, cu cea mai mare a noastră mulțumire sufletească constatăm că orchestra din ce în ce merge tot mai bine, ceea ce ne încîntă, condusă fiind ca și de predecesorul său pe de rost, fără partitură, fapt ce ne dovedește că e înzestrat cu o memorie muzicală extraordinară. În executarea operelor clasice a marilor maeștri se observă un ansamblu ce nu lasă nimic de dorit, nuanțările și coloritul muzical în genere sînt păzite cu cea mai mare rigurozitate. Dificultățile ritmice sînt învinse și o acurateță exemplară predomineză.



Scanned with OKEN Scanner

Nouă ne incumbă acuma datoria să o sprijinim și să o ajutăm pe cît ne va sta prin putință prin toate mijloacele și ea va rămînea o podoabă a Iașului.

Cariera de artist ce ai îmbrățișat este delicată și grea, lupte mari vei avea de întîmpinat, dar prin răbdare, stăruință și perseverență le vei învinge pe toate și vei ajunge la bun rezultat, făcîndu-te demn de toată lauda.

Scanned with OKEN Scanner

# LEXICOGRAFIE

Scanned with OKEN Scanner

# L

**La.** Notă de muzică numită de către germani și italieni *a*. E al șaselea grad al gamei lui *ut*, și a celui de pe urmă a lui Guy d'Arezzo. *La* se numește și a doua coardă a violinei, sau întîia a violei, a violoncelului și a contrabasului. *La* servește ca punte de purcedere pentru a acorda toate instrumentele dintr-o orchestră ; diapazoanele sînt reglate a da sunetul *la* cînd le facem să vibreze, însă nu toate diapazoanele dau exact pe același *la*, diferă între ele cel mult cu un pătrar de ton mai sus.

**Lai.** Mic poem al galilor.

**Lacrimosa.** vezi *lamentabile*.

**Lamentabile.** ad. italian. — Acest cuvînt indică o mișcare gravă, o expresiune tristă, melancolică, tristă și dezesperată.

**Lamentațiile lui Jeremia.** Mic poem compus de către însuși prorocul Jeremia spre aducere aminte despre ruinele Jerusalimului. El se cîntă în bisericile catolice cînd se face oficiul *Des Ténèbres* în săptămîna mare, se cîntă miercurea, joia și vinerea.

**Lamnatezéach.** Cuvînt ebraic, însemna titlul ce se da la mai mulți psalmi, și se poate traduce prin cuvîntul „învingătorului".

**Ländler.** Un fel de vals în uz în Austria și în cîteva părți a Germaniei, caracterul melodiei este vesel și săltător, se execută cu o mișcare moderată, avînd măsura 2/4.

**Languido** ... Expresiune italiană întrebuințată în muzică ; înseamnă ceva lînced ad. [ică] o mișcare înceată și o execuție fără vibrație, monotonă simplă și fără a căuta a întrebuința cîtuși de puțin note de agrement.

**Lapa.** Un fel de tuburi de alamă de opt sau nouă picioare avînd forma trompetelor și cu care se servesc turcii în muzica lor militară.

**Largo.** Expresiune italiană adoptată în muzică, scrisă în capul unei bucăți muzicale, înseamnă miș-



Scanned with OKEN Scanner

carea cea mai înceată care există în muzică. Diminutivul Larghetto anunţă mişcarea cea mai înceată care vine după largo ; această mişcare se întrebuinţează mai mult în muzica eclesiastică.

**Larigot.** Unul din cele mai acute din toate tuburile organului.

**Lauda Sion Salvatorem.** O urmare de verseturi sau proză care se cîntă la catolici în ziua sărbătorii *Fête-Dieu.*

**Laudate Dominum.** Lăudaţi pre Domnul, psalm care se cîntă atît în bisericile noastre, cît şi la catolici.

**Laudate pueri Dominum.** Psalm care se cîntă la catolici la vespere.

**Laudi.** De la latinescul *laudi.* Un fel de cîntec spiritual *(canzoni spirituali)* care se cînta în Italia la catolici în lauda Domnului pe timpul lui Laurenţiu de Medicis şi a Sîntului Philippe de Néri. Acest fel de poezie era foarte stimată în Italia în secolul al XV-lea, muzica ei era totdeauna simplă. O colecţie de aceste cîntece fu imprimată în anul 1485.

**Lecţie.** Prin acest cuvînt se înţeleg exerciţiile ce le prescrie profesorul elevului ce învaţă un instrument de muzică. Bucăţile de muzică imprimate sub titlul de lecţie, franţuzeşte *leçons,* englezeşte *lesson,* nu sînt altceva decît mijloacele de a aduce aminte elevului instrucţiunile profesorului.

**Linon asma.** Cîntec funebru cîntat de egipteni în memoria lui Meneros, numit *Linos* de către greci. Se crede că el a fost fiul celui dîntîi rege al vechilor egipteni, mort june, în floarea etăţii sale.

**Lira.** Instrument de muzică cu coarde, foarte vechi, avînd forma triunghiulară ; ea servea a acompania cîntările destinate spre lauda zeilor şi a eroilor ; invenţiunea lirei e atribuită de mitologie zeului Mercur ; ea nu a avut de la început decît trei coarde. Zeul Mercur al grecilor sui numărul coardelor pînă la şapte ; invenţiunea lirei cu şapte coarde este atribuită şi lui Orpheu, lui Amphion, lui Apollon şi Polynice, aşa fel încît este foarte dificil a se preciza adevăratul inventator. Apollodore în (L. II) istoriseşte asupra invenţiunei lirei egiptene că Mercur, preumblîndu-se pe malurile Nilului, găsi o broască cu ţeasta zvîrlită pe nisip, după inundaţia fluviului. Toată carnea de pe ea se uscase de la căldura soarelui, astfel că scoica ei nu conţinea decît cartilage şi tendoane întinse. Sunetele produse de acele tendoane cînd fură atinse cu mîna inspiră lui Mercur ideea lirei în forma unei scoici de broască cu ţeastă, cu trei tendoane uscate de animal mort care serveau de coarde. Lira grecilor avea forma a două coarne de berbec în mijlocul cărora erau întinse coardele. Lira se schimbă foarte mult în ceea ce priveşte



Scanned with OKEN Scanner

numărul coardelor ; aceea a Olimpului și a lui Therpandru rămase totuși cu trei coarde. Mai tîrziu, apoi, se mai adăugă încă una și astfel se formă tetracordul complet. Pollux atribuie sciților invenţiunea pentacordului. Heptacordul fu lira cea mai în uz și cea mai celebră. Simonide mai adăugă încă o coardă și astfel produse octava și mai tîrziu Timothée de Milet, contemporan cu Philippe și Alexandru, înmulți coardele pînă la douăsprezece. Se cîntă din liră în trei feluri, sau trăgînd coardele cu mîna pentru a le face să sune, sau lovindu-le cu un instrument mic de ivoriu *(ivoire)* sau de lemn lustruit numit *plectrum,* sau cîntînd cu mîna stîngă pe coarde în timp ce cu dreapta le lovea cu *plectrum.* Pe monumentele cele mai vechi se văd reprezentate lire de la trei pînă la douzeci de coarde. În Abyssinia și în ţările limitrofe lira cu șapte coarde este încă în uz, ea servește la acompaniamentul cîntului.

Acest instrument, deși mort și condamnat din cauza imperfecţiunii sale între instrumentele moderne, totuși nu va înceta de a răsuna în operele poeților, ca unele din instrumentele cele mai vechi din antichitate și care a servit mii de ani a acompania cîntările destinate pentru lauda zeilor și în memoria eroilor.

**Lira Barberina.**

**Lira germană.** Numită și lira rustica. Acest instrument nu mai este în uz ; el consista dintr-o casă cu forma *oblonque,* semănînd cu partea inferioară a unei *viole d'amour.* La pereţii laterali ai acestei lire sînt de la zece la douăsprezece clape ca la piano, care servesc a scurta cele patru coarde care sînt adaptate în interiorul instrumentului și care formează o întindere de sunete diatonice care egalează numărul clapelor ; pentru ca să vibreze coardele cu interiorul instrumentului se pune în mișcare o roată unsă cu colofoniu pe care cu mîna dreaptă se întoarce prin mijlocul unei manivele, în timp ce cu stînga se cîntă pe clape.

**Lira-ghitară.** Acest instrument fu inventat în Paris pe la începutul secolului nostru ; are gîtul ca la ghitara cu șase coarde. Forma sa elegantă și pitorească găsi mulți amatori de a cînta din acest instrument mai ales sexul frumos ; însă din cauza imperfecţiunii sale fu părăsită și toți se întoarseră la ghitara care este mai comodă de cîntat, avînd și armonia mai plină, mai sonoră și mai plăcută.

**Lira-organisata.** Instrument de muzică cu clape, însă producînd sunete cu mult mai dulci decît ale pianului. El fu inventat de Led Muy de Coucy-le-Château, la 1806, și o perfecţionă în 1821.

**Lira-psalterion.** Instrument vechi de percuţie avînd coardele de metal pe care se cînta cu o peniță punînd ca și la cobză sau cu *plectrum ;* avea forma ovală și rotundă ca și Kussir, avînd de ordinar cinci coarde (vezi — *Kussir*).



Scanned with OKEN Scanner

**Lira-violă.** Mică liră antică cu trei coarde avînd o tablă de armonie rotundă în forma unui vas pe care era sprijinit instrumentul.

**Liric.** adj. Expresie care se dădea odinioară la poezia făcută pentru a fi cîntată și acompaniată de către cîntăreții pe liră sau pe chitară, precum sînt odele și alte cîntece. Din acest punct de vedere, poezia lirică se deosebea de poezia dramatică sau teatrală, care era acompaniată de flaute de către alte persoane, iar nu de însuși cîntărețul. Astăzi se numește poezie lirică tot ce este destinat a se pune în muzică. Numele de liric rămase, cu toate că lira este uitată cu desăvîrșire. Așa, teatrul unde se reprezintă o piesă de teatru care se cîntă și care se numește și dramă lirică sau operă ia denumirea de teatru liric.

**Litanie.** Rugăciune care se adresează lui Dumnezeu și apoi la Maica Domnului și la sfinți ca să mijlocească pe lîngă atotputernicul. La popoarele mai de mult se numea litanie și *Kirie eleison.* Cînd aceste rugăciuni sînt adresate Maicei Domnului se numesc *litaniile Vergurii.* În ritul ambrosian rugăciunile puse în muzică și adresate tuturor sfinților și acele care se fac pentru morți se numesc tot litanii.

**Litiers.** Cîntec al secerătorilor elini.

**Litografia.** De la grecește γιθος (piatră) și γραφω (scriu). De vreo cîțiva ani litografia a fost aplicată și la muzică. Partițiuni, sonate, cantate, simfonii, fantasii, romanțe apar astăzi împodobite cu frumoase frontispicii litografiate, peisaje de toată frumusețea, în care se văd casteluri vechi *(Des paladins)* gotice, trubaduri întîmplîndu-li-se diferite întîmplări, alegorii ingenioase, subiecte din mitologie, și care au cum se raporta la soneta, la nocturna sau la altă bucată muzicală ce s-a imprimat. De multe ori se întîmplă că asemenea ornamente în litografii sînt mai frumoase decît muzica care este obiectul principal.

**Lo.** (vezi solmisațiune, solfiare).

**Loco.** Acest nume italian, pus deasupra unui pasaj care trebuie să fie executat cu o octavă mai sus, înseamnă că el trebuie să fie executat așa cum este scris, fără transpoziție de octavă.

După indicația *sunetelor armonice,* pizzicato și diferite întrebuințări de pedale se scrie *Loco* pentru a indica sunetele naturale.

**Loo sen Lu.** Instrument de percuție al chinezilor. El se compune din două plăci rotunde de aramă consistînd din cositor și zinc pentru a le face mai sonore și mai *retentissante.* Acest instrument se numește *gong* sau *lo-goung,* în cîteva părți depărtate ale Orientului, și *tam-tam* în Turcia ; în Franța e cunoscut numai sub acest de pe urmă nume.

**Lolichmium.** Edificiu public nu departe de urbea Olimpia, deschis oricînd pentru acei ce vroiau să ia parte la concursul muzical.



Scanned with OKEN Scanner

# M

**M.** Această literă servește în muzică ca observație a cuvîntului *mezzo*, și adeseori se scrie *mf.* în loc de *mezzo forte.*

**Ma.** (vezi *solfiare, solmisațiune).*

**Maanim** sau *Minagheghim.* Vechi instrument al evreilor, consistînd dintr-un corp cilindric de care erau legate mai multe globuri de aramă foarte sonore și care se loveau unele de altele cînd se agita instrumentul.

**Machicot.** Această denumire se dădea psaltului celui mare al catedralei din Paris, Nôtre-Dame.

**Machicotagiu.** Se numeau astfel odinioară oricare pasaje în muzica eclesiastică — *plaint-chant* care se executau [de] copiii corului împreună și cu psalții cei mari ai bisericii Nôtre-Dame de Paris, numiți *machicoți.*

**Machul.** *Maghul* sau *Machol.* Un fel de alăută cu opt coarde la evrei. Machul se numea și un instrument de percuție care semăna foarte mult cu sistrul [sistra — n.n.].

# N

**Nabla.** *Nablum* sau *Nebel.* Instrument vechi al evreilor și odinioară foarte uzitat. Unii sînt de părere că el este lira celor vechi. Luther crede că e un fel de psalterion.

**Nafiri.** Un fel de trompetă indiană.

**Nagaret.** Un fel de țimbale în uz în Abysinia, ele sînt lovite cu un baston curb, lung de trei picioare, și se așază pe spatele catîrilor.

**Nai.** Flautul primitiv sau flautul zeului Pan *(flûte de Pan).* El se compune din șapte tuburi de trestie unite la un loc cu ceară și de lungimi diferite. Fiecare tub era astupat la baza lui, iar sus, deschis ; el se purta pe buza inferioară în care suflînd produce sunete începînd de la grave la acute. Este unul din cele mai vechi instrumente inventate de oameni. Grecii îl numiră *sirinx,* iar Romanii *calamus.*

*Pan primus calamos cera conjungere plures Institut.*

(Virg. Egl. II, vers. 32)

Acest instrument era foarte în uz la noi. În timpurile mai vechi, fiecare bandă de lăutari trebuia să aibă și cîte un nai, el împreună cu cobza juca un rol însemnat între instrumentele lăutarilor. Boierii cei



Scanned with OKEN Scanner

bătrîni îi dădeau cea mai mare importanţă şi la orişice petrecere ori masă ce dădeau trebuia ca naiul să nu lipsească, însă acum începe a fi părăsit puţin cîte puţin ; aceeaşi soartă o are şi cobza.

**Nani.** — Cîntec ce intonează mancele [doicele — n.n.] legănînd copiii pentru a-i adormi. Acest cînt era în uz şi la romani, sub numele de *neni*, de unde fără îndoială a rămas la poporul român.

**Nasard.** — Nişte tuburi de organ care produceau nişte sunete imitînd vocea unui om care cînta pe nas.

**Natural.** — Adjectiv care serveşte în muzică într-un mod cu totul nelogic numind *ton natural* al unei note starea acelei note cînd nu este acompaniată de nici un accident ad[ică] de vreun bemol sau diez. În mai multe melodii de muzică se găseşte scris că *diezul ridică nota cu o jumătate de ton, şi că bemolul o scoboară pe atîta,* iar becarul o reduce la tonul ei natural. Eroarea este evidentă, căci e natural ca o notă să fie acompaniată de un bemol sau de un diez cînd tonul şi modul în care e scrisă muzica o cere. Se mai zice şi *muzică naturală* cînd ea este exprimată prin vocea umană, prin opoziţie cu *muzica artificială* cînd e produsă prin mijlocul instrumentelor. *Armonie naturală,* aceea în care se procedează simplu şi fără a avea recurs la disonanţele şi la transiţiunile (hazardate) sumeţe (sic !). *Cînt natural,* acela care e simplu, dulce, graţios, şi fără afectaţiuni şi prefaceri *(recherche).*

**Naturalul.** — s.m. Tot ceea ce vine direct de la natură. Cel întîi merit al artei este de a se depărta pe cît se poate mai puţin de la ceea ce ne indică naturalul.

**Nechiloth.** — Numele generic prin care se numesc la evrei toate instrumentele de vînt.

**Neginoth.** — Numele generic cu care se numesc la evrei instrumentele cu coarde.

**Nei.** — se zice şi nai. Un fel de flaut care se pune orizontal pe buze pentru a cînta, făcut din trestie şi de care se servesc turcii.

**Nekabhim.** — (vezi Chalil).

**Nenia** sau **Naenia** (greceşte νενία). Numele cîntecelor funebre ce se cîntau la popoarele din antichitate, la romani, pe la înmormîntări, în care se înşirau laudele pentru faptele cele mari ale răposatului. Aceste *Nenie* răsunau în gurile femeilor romane mai ales pe la ţară cînd se boceau după cel mort care după ce zic vreo cîteva cuvinte apoi intonează : neno ! neno ! neno ! ! ; asemenea cîntări se mai intonau şi de către femei ce se numeau *praeficae,* acompaniate de sunetul flautului, care erau anume năimite pentru aceasta. Această datină se păstrează în toate părţile la români fără a se păstra şi la alte popoare ; cînd ru-



Scanned with OKEN Scanner

dele mortului sau femeia lui erau în imposibilitate sau nu știau bine a cînta, puneau pe altele în loc pentru a cînta laudele și demnitățile mortului.

**Neocor.** — Un fel de cornet-alto cu piston.

**Neronianele.** — Sărbătorile romane instituite de Neron la care cîntau mai multe muzici.

**Nete.** — La greci era a patra coardă a tetracordului, cea mai acută a sistemului grec.

**Netoide.** — Numele general al tuturor sunetelor acute, la greci.

**Neume.** — Expresie întrebuințată în cîntul-plan *(plain-chant)*. Neuma este o figură melodică fără cuvinte, autorizată de biserica catolică și care se cîntă pe vreo vocală și mai adesea ori pe cea de pe urmă vocală a cuvîntului *Alleluia*. Numele de neuma vine de la grecescu *pneuma* care însemnează suflare, căci această urmare de note nu formează decît sunetul *a* și nu este alta decît tot aceeași suflare prelungită. Neuma este facultativă ; ea poate fi prelungită și scurtată după voință. M. J. Tardif a publicat în 1853 un curios *Memoriu asupra neumelor* unde explica printr-un mod cu totul nou valoarea acestei notații. Neumele erau niște semne mici care se puneau dedesubtul cuvintelor și care însemnau fiecare cîte o formulă de cîntec. Neumele se mai cîntau și la finele unui *psalm* sau *antienne,* fără cuvinte latine și numai asupra vocalei *a*.

**Nexus.** — Nume antic al melodiei consistînd dintr-o succesiune alternată de sunete care procedau [urmau — n.n.] sau gradat sau prin salturi : cînd se suiau se numeau *nexus rechtus,* cînd se coborau se numeau *nexus anacamptus,* și cînd se suiau și se coborau, *nexus circumstans.*

**Ni.** — A șaptea notă a muzicii eclesiastice și ortodoxe numită psaltichie (vezi *solfegiu, solmisațiune*).

**Nicolo.** — Nume ce se dădea odinioară la un fel de bombarde sau instrument cu ancie *(à anche),* precum e oboiul, basonul și care astăzi nu mai este în uz.

**Niglarian.** — Nume caracteristic al unei specii de melodii numite nonă, molatică și efeminată la elini, și despre care Aristophan face observațiunile sale lui Philoxene, autorul ei.

**Nobil.** — Nobil însemnează mai de ordinar, opusul trivialului și a comunului. Stilul muzical e nobil atunci cînd se înalță deasupra expresiunii comune și cînd formele vulgare și neînsemnate sînt excluse.



Scanned with OKEN Scanner

Într-o executare, noblețea consistă a înlătura întrebuințarea notelor de agrement inutile și ornamentele superflue, cînd se însemna fără afectațiune accentul oratoriu *(oratoire)* cînd pentru a face o dificultate nu se fac contursiuni și grimasuri, cînd se păstrează o poziție a corpului decentă și fără afecțiune.

**Nomic.** — adj. Ceea ce aparține la nom. La grecii antici însemna un fel de stil muzical consacrat lui Apolon, zeul versurilor și al cîntecelor.

**Nomian (e).** — (nomion). Un fel de cîntec de amor la grecii din antichitate.

**Nomul** — (De la grecește νομος = lege). Orice cînt determinat prin reguli care nu se puteau schimba întru nimica se numea la elini *nomos*, și conținea laudele în onoarea cîtorva divinități închipuite. Acest nume a luat denominațiunea sa : 1. sau de la oarecare popoare, *nomos* eolian, *nomos* lydian ; 2. sau de la natura ritmului *nomos* orthian, *nomos* dactylic, *nomos* trohaic, *nomos* iambic ; 3. sau de la inventatorii lui *nomos* hieracian, *nomos* prolymnestan ; 4. sau de la diferite subiecte, *nomos* phytian, *nomos* comic ; 5. sau de la modul lor, *nomos* hypathoid sau grav, *nomos* netoid sau acut. Erau *nomos* bipartite care se cîntau pe două moduri ; era un *nomos* numit tripartit, inventat de Sacadas după unii de Clonas și care cînta în trei moduri, în cel dorian, phrygian și lydian.

**Nona.** — O parte din oficiul divin la catolici, una din orele canonice.

**Non troppo** sau *Ma non troppo.* — Expresie italiană care înseamnă nu prea. Așa *non troppo allegro* înseamnă nu prea iute, *non troppo adagio,* nu prea încet, *non troppo forte*, nu prea forte.

**Nopturn.** — Bucată muzicală destinată a fi executată noaptea în serenadă sau într-un salon. În poezia unui nopturn vocal adeseori se vorbește despre subiecte care se raportă la frumusețea unei nopți frumoase și încîntătoare, la lună, la stele (acestea sînt scrise mai mult cu acompaniament de harpă sau de ghitară.) Melodia trebuie să fie grațioasă și suavă, plină de (tandrețe) frăgezime și misterioasă, o armonie pe cît se poate mai simplă. Azioli și alții au compus nocturne de toată frumusețea. Sînt nocturne și pentru muzica instrumentală, însă atunci cu numele de serenadă. Se mai numește nocturn la catolici o parte din oficiul care se face după miezul nopții, în mai multe comunități *(communautés).*

**Notă accidentată.** — Adică acompaniată de vreunul din semnele care se numesc accidente.



Scanned with OKEN Scanner

**Notă coronată.** — Aceea care are un semicerc deasupra sau dedesubt, avînd un punct în mijloc.

**Notă cu două cozi.** — Aceste note se găsesc în părţile scrise pentru instrumentele cu coardă. Coada dublă înseamnă că pe lîngă coarda liberă *(à vide)* trebuie să se execute în acelaşi timp şi unisonul ei corespunzător, ceea ce se obţine călcînd cu degetul pe coarda vecină.

**Notă de pasaj sau de înfrumuseţare.** — Ele se numesc astfel fiindcă se scriu între intervalele ce se găsesc între notele ce nu proced gradat ci prin sărituri ; ele înlesnesc trecerea de la una la alta ; ele procură mijloacele pentru a varia melodia, şi fără dînsele muzica ar fi prea dură, aridă (spinoasă) şi nu mai [ar fi] armonioasă.

Jean Weber vorbeşte pe larg despre aceste note şi în tratatul său despre teoria compoziţiunei.

**Notă legată.** — (vezi *legato*).

**Notă martelată.** — (vezi *martelato*).

**Notă punctată.** — (vezi *punctatul*).

**Notă sensibilă.** — Este aceea care formează o terţă majoră deasupra dominantei sau un semiton dedesubtul tonicei. Nota *si* este nota sensibilă în tonul lui *ut* şi *sol diez* în tonul lui *la*. Se numeşte notă sensibilă, fiindcă face să se simtă tonul şi tonica pe care, după acordul dominantei, nota sensibilă luînd drumul cel mai scurt este obligată a se sui.

**Notă sincopată.** — (vezi *sincopa*).

**Note.** — Semne sau caractere care servesc pentru a scrie muzica. Grecii fură cei dintîi între popoarele din antichitate care se serviră de literele alfabetului lor pentru a scrie muzica. Această idee primitivă se atribuie lui Terpandre din insula Lesbos care trăi 650 de ani înainte de Christos. Ei dispuneau acele litere pe o linie paralelă cu cuvintele. Acele litere erau sau drepte sau răsturnate sau întoarse în diferite poziţii ; în fine, alterate şi trunchiate în mai multe feluri. Sistemul notaţiei grecilor care ne-a rămas de la ei şi ne este cunoscut este numit pitagoreic. El este foarte complicat din cauza varietăţilor notelor (a) muzicii vechi şi a subdiviziunilor tonurilor gamei în treimi şi pătrimi de ton. Unirea a două sau trei din acele note formau grupuri de sonuri care aveau fiecare o denumire diferită ; apoi tot aceeaşi notă avea cîteodată diferite semnificaţiuni, depinde numai de modul şi genul în care era compusă bucata. Toate aceste litere în diferitele lor poziţii menţionate, împărţite pentru voce şi instrumente, şi după cum se aflau în cele cincisprezece moduri şi în cele trei genuri diatonic, chromatic şi enarmonic, se urcau pînă la numărul de 1620 caractere, note de muzică.



Scanned with OKEN Scanner

Platon zice că tinerii ce învățau muzica să se mulțumească dacă pînă în trei ani sînt în stare a învăța rudimentele ei. Tabela prezentă ne reprezintă ceva din diferite poziții ale literelor alfabetului grec care compunea sistemul notației lor. Urmează tabela *F. Clement*. Cu toate acestea învățatul și scrutătorul Perne (vezi acest nume) pare a fi demonstrat că această masă cu drept cuvînt înspăimîntătoare de semne putea să fie redusă cu mult ; el este de părere că se pot reduce la numărul de none deci din care jumătate pentru voce și jumătate pentru instrumente.

# R

**Rabana.** — Un fel de țimbale cu care se servesc femeile indienilor pentru a acompania cîntecul lor.

**Rallentando.** — Cuvînt italian care înseamnă o mișcare cu care era începută o bucată muzicală a se executa, trebuie încetul cu încetul a se mai întîrzia.

**Ranz des vaches.** — Arie populară celebră în Svițera pe care junii băutori *(bouviers)* o cîntă pe *cornemuse*, păzind cirezile de boi și de vaci în munți și printre stîncile în care s-au născut. Această arie, acum mai bine de o jumătate de secol, deveni faimoasă prin efectele simpatice ce exercita asupra locuitorilor din munții Elveției ; ea atît de mult influența asupra soldaților helveții înrolați în regimentele Franței, încît codul militar oprea sub pedeapsa de moarte a se executa o asemenea arie ; îndată ce *cornemusa* intona acea arie, ochii soldaților începeau a se umple de bucurie ; însă la aceste sunete rustice repetate de ecoul munților, dorința de a vedea patria lor se deștepta la sunetele produse în așa grad, încît cei mai mulți din ei plîngeau de disperare de a nu putea vedea patria lor, alții dezertau, iar alții, neputînd rezista, picau într-o melancolie incurabilă, alții chiar în urma acelei emoțiuni și melancolii mureau, ne mai putînd rezista. Acest cîntec național nu lucra atunci asupra lor ca muzică, ci era un ce care le deștepta țara lor, vechile lor obiceiuri, tinerețea lor și tot traiul lor și care le umplea sufletul de durere și de amărăciune că ei acum le pierduseră toate. Acest cîntec însă astăzi deși [este] tot același care producea odinioară [rău] asupra elveției lor, căci pierzînd prima lor simplicitate, lor astăzi nu le mai pare rău.

**Raportul intervalelor.** — Calculul exact al gradului de distanță ce există între două sunete diferite, care calcul în teoria științei muzicale se exprimă și se înseamnă prin cifre.

**Rapsodie.** — Bucăți deosebite din poemele lui Homer și care se cîntau de rapsodiști, la jocuri, la sărbători publice și la sacrificii.

**Rapsodiști.** — Muzicanți greci care cîntau fragmente din poemele lui Homer, ținînd fiecare cîte o vărguță în mînă. Rapsodiștii erau foarte



Scanned with OKEN Scanner

căutaţi de către greci atît de pasionaţi pentru arte şi desfătările ce ei le produceau. Ei erau invitaţi la mese şi la sacrificiile publice unde cîntau poemele lui Orfeu, ale lui Hesioder şi mai ales ale lui Homer. Regii şi principii îi tocmeau ca să le cînte în tot timpul prînzului lor ; atunci ei aveau mare îngrijire de a se îmbrăca cu vestmintele şi cu podoabele cele mai scumpe ; cîteodată aveau pe capul lor cîte o coroană de aur.

**Rasgado.** — Acest cuvînt vine din spaniolă şi înseamnă a arpegia. Este un preludiu pe care spaniolii îl execută pe ghitară, atacînd deodată toate coardele ei cu degetul cel mare, înseamnă măsura şi ritmul ariilor bolero şi *sequidilla*. De ordinar, *rasgado* este riturnela acestor feluri de arii.

**Rastro.** — Cuvînt italian. Linie de alamă cu cinci pliscuri în care se pune cerneală şi care serveşte a trage de odată cinci linii care servesc pentru scrisul notelor.

**Ravanastron.** — Un fel de instrument cu trei coarde la indieni. El avea mai aceeaşi formă ca şi *Urni*, însă era mai mare (vezi acest nume).

**Re.** — A doua notă a gamei lui Ut. La englezi şi la germani ea se se numeşte *D*.

**Real.** — Vreo cîţiva profesori de canto numesc sunete reale acele produse prin voce naturală de piept, prin opoziţie cu acele produse din cap şi din larinx şi pe care le numesc *false*.

**Rebec.** — Instrument cu trei coarde foarte vechi ; forma se apropie întrucîtva de cea a violinei ; în evul mediu era în uz în Franţa, apoi fu cu totul uitat către finele secolului al XVII-lea.

**Recita** (a) v. — În muzică, acest cuvînt înseamnă a cînta singur o partidă oarecare din gură sau din[tr]-un instrument oarecare, în opoziţie cu corul şi cu simfonia în genere, unde mai mulţi cîntă din gură sau din[tr-]un instrument tot aceeaşi parte în unison.

**Recitare.** — Nume generic care se întrebuinţa odinioară în muzică pentru a exprima tot ceea ce se cîntă de o voce singură : aşa se zice o recitare de bas, de contra-alto, de tenor, de sopran. Acest cuvînt se mai aplică şi la instrumente : se zice o recitare de violină, de flaut, de oboi, de clarinet.



Scanned with OKEN Scanner

**Recitativ.** — Discurs rostit într-un ton muzical și armonios.

**Redowa.** — Dans de... [rămas incomplet — n.n.].

**Reduce** (a). — A aranja pentru trio, cvartet, cvintet, sau pentru un mai mare număr de instrumente ori care ar fi ele, partitura unei uverturi, unei simfonii pentru piano chiar, însă păstrînd pe cît se poate mai mult toate intenţiunile autorului, aşa fel încît încetînd efectele cele mai importante care trebuie să rezulte, să fie produse.

**Reducţiune.** — O urmare de note scoborînd diatonicește.

**Regale.** — Un fel de instrument de percuţie avînd asemănare cu *echeleta* compusă din diferite lamele de lemn care lovite cu o vărguţă, avînd un capăt mai gros ca o bombă, produce niște sunete puţin plăcute. Diferenţa între *regală* și *echeletă* este că cea dintîi este lovită orizontal, în timp ce cealaltă e aşezată pe picioare. *Regale* se mai numesc și niște tuburi la orgă și care nu mai sînt întrebuinţate astăzi.

**Regiment** (muzica de) — Este cunoscut că muzica în genere a avut și are o mare influenţă pentru a pune în mișcare inima fiecărui individ. Muzica militară a fost privită în toate timpurile ca un mijloc puternic pentru a dezvolta sentimentul războinic. În Europa, muzica regimentelor formează aşa-zicînd baza armatei. Fără muzică militară, soldatul nu are acelaşi electrism, acel impuls pentru a învinge toate pericolele și ostenelile războiului ; la sunetele ei soldatul luptă și învinge marșurile cele mai lungi și muncile cele mai penibile. Ritmul mai ales în muzica militară joacă cel mai mare rol. Cele mai bune muzici militare sînt în Germania, Rusia, Anglia și Italia. În Franţa încă se fac mari ameliorațiuni în muzica militară. În Moldova, muzica militară datează din anul... [loc liber — n.n.]. Cel dintîi capelmaestru care a organizat muzica militară fu Herfner. Înainte, muzica militară se compunea din (ce instrumente ?) Iar în Valahia (cine a organizat pentru prima oară muzica militară ?) [1].

**Registrul organului.** — Registrele sînt niște suluri cilindrice pe care organistul sau le trage sau le împinge pentru a deschide sunetele organului sau a le înăbuși.

**Registrul vocii.** — Întinderea naturală a fiecărui soi de voce. Vocea umană se împarte în două registre, aceea din *piept* și aceea din *cap*, pe care unii o numesc *fausset*. Vocea femeii se împarte în trei registre, aceea *din piept*, de *medium* și în fine aceea *din cap*. (Să caut în metoda lui Mezzetti de canto, împărţeala vocii — de unde începe sopranul, tenorul, alto-ul și basul).

---

[1] Întrebările lui T. T. Burada urmau să fie completate de autor (n.n.).



Scanned with OKEN Scanner

**Regula octavei.** — Formula armonică publicată pentru prima oară de către Delaire [1], în 1700, care determina pe fiecare notă a gamei diatonice a basului, suitoare sau coborîtoare [a] acordului, ce se cuvin fiecărei note, atît în modul major, cît și în modul minor, această formulă facilitează cu mult executarea basului cînd nu e cifrat și cînd el are a fi acompaniat.

**Relație.** — Raportul care există între două sunete care formează un interval. Relația este justă sau consonantă cînd intervalul constituie o consonanță majoră sau minoră, este falsă sau disonantă cînd acel interval este superflu sau diminuat; aceasta se mai numește și *relație falsă*. Pe lîngă aceste relații mai este și *relația enarmonică* care există între două coarde avînd între ele un interval de un ton în aparență, dintre care una, cea inferioară, are un diez și cealaltă, cea superioară are un bemol. Această relație, cu toate acestea imperceptibilă și nulă pe pian și pe organ produsă fiind tot cu aceeași clapă și producînd același sunet, deși există în realitate, în teorie totuși pe instrumentele cu coarde nu este cu exactitate tot același sunet, există între ele un interval enarmonic.

**Relatif.** — adj. Ton relatif, mod relativ (vezi ton, mod).

**Repaos.** — Terminațiunea unei fraze muzicale. Repaosul nu se poate obține decît prin[tr-]o cadență perfectă, pe tonică sau pe dominantă. O cadență întreruptă nu poate produce un adevărat repaos pentru ureche.

**Repetițiune.** — Încercări care se fac în particular a unei bucăți de muzică care este a se executa în public.

**Replica.** — s.f. Așa se numea odinioară octava. Citeodată se înțelegea prin acest cuvînt unisonul sau repetarea aceleiași note în două partide *(părți)* diferite.

**Requiem.** — Compoziție muzicală care se execută în biserica catolică pentru morți și care se începe cu cuvintele *Requiem aeternam*, Veșnica pomenire.

**Re-Sol.** — În vechiul solfegiu însemna schimbarea acestor două silabe asupra sunetului *re* sau *sol*. (vezi solmisațiune).

**Rezoluțiune.** — Rezoluțiunea consistă în aceea că disonanța se suie cu un grad pe consonanța vecină. Așa, un acord ia rezoluțiunea sa pe un alt acord, septima dominantă ia rezoluțiunea sa pe o tonică sau pe sub-dominantă sau pe o altă septimă.

*A se pune un exemplu*

[1] Vezi acest nume.



Scanned with OKEN Scanner

**Rezonanţă.** — Prelungirea sau reflexiunea sunetului fie prin vibraţiuni continue a coardelor unui instrument, fie prin pereţii unui corp sonor, fie prin... [loc liber, întrerupt de Burada — n.n.].

**Respiraţiune.** — Acţiunea pulmonilor de a trage şi a respinge aerul se numeşte respiraţiune ; această acţiune a lor se împarte în două mişcări alternative : *aspiraţiunea* şi *expiraţiunea.* În aspiraţiune, pulmonii se dilatează pentru a primi aerul din afară în piept şi [în] expiraţiune ei se strîng pentru a-l expulza. Una din ocupaţiunile serioase ale profesorului de canto cu elevii trebuie să fie modul respiraţiunii, ea joacă rolul cel mai important în canto. Fără un mare volum de aer pe care trebuie să se ştie a-l comprima şi a-l menaja, nu este putere şi timbru în voce ; mai mult încă, fără această facultate nu este cu putinţă de a fraza o bucată pentru canto.

**Răspuns.** — Repetiţiunea unui sujet (subiect), a unei fraze muzicale într-o fugă (vezi acest nume).

**Răsturnătura.** — Schimbarea ordinei în sunetele care compun acordurile. Un acord este răsturnat cînd nota sa fundamentală nu este la bază. Acordul perfect are două răsturnări şi acordul dominantei, trei. Aceste răsturnări în poziţiunea acordurilor produc o variaţiune plăcută urechii şi o expresiune particulară ; depinde numai ca compozitorul să ştie să facă alegerea în acele răsturnări.

**Ricercata.** — O bucată muzicală bazată pe imitaţia uneia sau a mai multor teme care concurează toate împreună pentru a produce un ton melodic şi armonios. Duetul şi Trio de Clari, Steffani, Durante şi Händel sînt *ricercate* lucrate cu multă artă şi ştiinţă.

**Rigodon** sau **Rigaudon.** — Un fel de dans francez foarte vechi avînd măsuri în doi timpi şi mişcare vioaie şi veselă împărţită în două părţi, frazate din patru în patru măsuri şi începînd prin cea de pe urmă notă a timpului al doilea. Se zice că acest joc şi-a luat numirea sa de la inventatorul său care se numea Rigaud.

**Rileh.** — Numele unei lire foarte simple în uz la ţăranii din Rusia.

**Rinforzando.** — Acest termen italian înseamnă că prin[tr-o] gradaţiune continuă şi nu deodată, ci măsurată, trebuie a trece de la *piano* la *forte* şi de la *forte* la *fortissimo* umflînd şi augmentînd sunetele sau fie aceasta asupra unei note numai sau asupra unei serii de note pînă ce se va fi ajuns la punctul care însemnează *rinforzando,* apoi iar vine executarea ordinară cu care s-a început bucata muzicală. *Rinforzando* produce acelaşi efect ca şi *crescendo,* însă întrebuinţarea lui e diferită. *Crescendo* se întrebuinţează mai ales în perioadele muzicale lungi, în timp ce *rinforzando* nu se întrebuinţează decît numai pentru mici grupe de note sau chiar şi numai asupra unei singure note.



Scanned with OKEN Scanner

**Ripieno.** — Cuvînt italian care se găseşte foarte adeseori în muzica bisericească la catolici şi care echivalează cu cuvîntul *cor* sau *toţi*.

**Ritardando.** — (vezi rallentando.)

## U

**Ugab sau Hugab.** — Se pare a fi la evrei numele ce se dădea în general la toate instrumentele cu vînt.

**Ukraina** (cîntece populare din) — Ariile Ukrainei sînt liniştite şi triste. Poporul învins îşi plînge prin ele pierderea libertăţii lui. Cîntecele lor populare se numesc *dumki*. Instrumentele lor de muzică sînt *bandura*, un fel de teorb rusesc, şi *gusla*, de origine slavă ; acest instrument n-avea la început decît trei coarde metalice pe care se cînta prin mijlocul unor beţe.

**Ultima conjunctarum.** — A patra coardă a tetracordului *synnemenon*.

**Ultima divisarum.** — A patra coardă a tetracordului *diezengmenon*.

**Ultima excelentium.** — Nume latin care însemnează a patra coardă *hyperboleom* a sistemului vechilor greci.

**Unca.** — Acest nume vine de la italieni — *uncicare*, a se agăţa ; în timpurile vechi însemna o optime, căci la acea notă este agăţată o coadă.

**Unda — maris.** — Un număr de tuburi ale organului, înalte de 8 picioare, acordate puţin mai sus decît celelalte tuburi, care formează un fel de bătăi sonore imitînd şi avînd oareşicare analogie cu mişcarea undelor mării.

**Ungaria.** (Cîntecele naţionale în) — [lipsă articolul n.n.].

**Unichordum.** — Nume latin al trompetei marine.

**Uniunea registrelor.** — Este arta de a reuni şi de a pune în legătură vocea din piept cu vocea din cap, astfel ca să nu se bage de seamă, stabilind între ele un raport şi o unire perfectă. Această reuniune a registrelor este o calitate rară la cîntători [şi] este rezultatul şi fructul unui studiu perseverent.

**Unison.** — Unirea în două sunete produse de două sau mai multe voci, două sau mai multe instrumente, care sînt în acelaşi grad, nefiind



Scanned with OKEN Scanner

nici unul, nici altul, nici mai grav, nici mai acut decît celelalte, și al cărui interval fiind nul nu va da decît un raport de egalitate. Două coarde de aceeași materie, egale în lungime, în grosime și tot așa de întinse cît una, cît alta, făcîndu-le să vibreze, vor fi în unison ; unisonul este produs prin[tr-]un număr egal de oscilațiuni într-un egal spațiu de timp.

**Unissoni.** — Acest nume italian scris în întregul lui ori în abreviațiune pe partida unui organ înseamnă că notele trebuie să fie executate fără acompaniament și că octavele nu mai trebuie să fie duplicate. Același nume scris într-o partitură însemnează că trebuie să (se) cînte toți aceleași note care sînt scrise în linia superioară sau inferioară, sau în partea pe care se înseamnă.

**Unitate.** — Precum în belle arte unitatea trebuie să fie principalul obiectiv, așa și muzica nu poate exista fără unitate, căci atențiunea împărțită în mai multe părți nu are repaos nicăiurea, și cînd două obiecte ne ocupă este o probă că nici unul din ele nu ne satisface, așa unitatea melodiei exige [cere — n.n.] ca să nu se audă niciodată două melodii deodată. dar nu ca aceeași melodie să nu treacă de la o parte la alta, din contra de multe ori aceeași melodie trecută prin diferite modulații de la o parte la alta [nu] va obosi auzul auditorilor, ci va produce o plăcere nouă.

**Univoce.** — Consonanțele univoce sînt octavele. Ptolomeu fu cel dintîi care le dădu acest nume.

**Uomo primo.** — Nume care se dă cîteodată la un sopranist castrat.

**Uranion.** — Instrument cu cilindre și cu pedală ; fu inventat în 1810 de către M. Buschmann în Saxa, seamănă cu *melodium*. Este de patru picioare lungimea, lărgimea de două și înălțimea de unul și jumătate. Are o întindere de cinci octave și jumătate, începînd de la *fa*, cheia de bas, de desubtul liniilor. Cilindrul lui este acoperit cu postav și pus în mișcare prin[tr-]o roată și o pedală. Sunetele acestui instrument sînt foarte dulci și se obțin prin frecătura lemnului.

**Ursăreasca.** — Un fel de dans pe care-l joacă țiganii ursari.

**Ursari.** — Țigani ambulanți de pe o moșie pe alta jucînd ursul prin sate și tîrguri de unde le-a și venit numele de ursari. Cîntă din gură pe cînd joacă ursul acompaniați fiind de *daira*, un fel de tobă cu mici bucățele de metale împrejurul ei.

**Ut.** — Cea dintîi notă a gamei care are acest nume. Astăzi s-a adoptat silaba *do* în loc de *ut* pentru a solfia, fiind mai favorabilă la emisiunea vocei.



Scanned with OKEN Scanner

# V

**V.** — Această literă este o abreviaţiune a cuvintelor violină, volte. *V* unit cu *S* însemnează *volti subito* (întoarce iute), litere care se pun în josul unei file de muzică, pentru ca să se întoarcă fila, pentru a nu se întrerupe fraza muzicală.

**Valoare.** — Valoarea unei note este durata sunetului determinată prin diferite figuri ale notelor. Punctul pus după notă măreşte valoarea ei pe jumătate. Fiecare notă are şi o pauză care corespunde cu valoarea ei. Se zice că Jean de Muris, doctor la universitatea din Paris, cam pe la anul 1330, a inventat aceste figuri diferite ale notelor care le determină valoarea lor.

**Vals.** — Un fel de dans în trei timpi şi de un caracter vesel, compus din două părţi, şi fiecare de cîte 8 măsuri. Valsul este originar din Germania, se joacă în doi, un cavaler şi o damă care se învîrtesc împrejurul salonului. El n-a fost introdus în Franţa decît cam pe la anul 1790, iar pe la începutul secolului acesta se juca mai în toate saloanele. În România fu introdus prin saloanele noastre numai cam pe la 1820. Valsurile cele mai populare sînt ale lui Strauss şi ale lui Tolbecque. Mai este valsul în doi timpi, mai ostenitor şi puţin graţios decît cel dintîi, nu este în uz decît în Franţa, însă rare ori.

**Varia.** — (a). v. A adăuga la un cîntec simplu ornamente, fie divizînd notele acestui cîntec în note de o valoare mai mică, fie multiplicînd expresiunea şi dezvoltarea lui, păstrînd totodată forma sa primitivă şi caracterul său natural. *Arie variată, tema variată.*

**Variaţiuni.** — Un fel de compoziţiune muzicală în care un cîntecel, o arie populară sau oricare arie cunoscută, luînd numele de temă, este succesiv ornată şi înconjurată de diferite broderii muzicale, însă (ea) în timpul acela trebuie să se audă motivul principal. Acest fel de compoziţiune este destinată mai ales muzicii instrumentale şi executată în forma de solo, serveşte artistului executant a arăta abilitatea, agilitatea degetelor, gustul şi talentul său. Cei mai renumiţi artişti care au scris în acest fel de compoziţie este (sic !) Jean Sebastian Bach, în cele treizeci de variaţiuni, Haydn, Vogler, Beethoven, Mozart şi, după dînşii, Cramer, St. Herz, Kalkbrenner, Moscheles, S. Thalberg, Gottschalk, Paganini, de Beriot, Vieuxtemps, D. Alard şi alţi mulţi au compus asemenea variaţiuni care cu drept cuvînt se pot numi capodopere.

**Varşovianca.** — Un fel de arie de dans în timpuri... (de origină din Polonia ?)

**Vecernie.** — (vezi vespera.).



Scanned with OKEN Scanner

**Velşii.** — (muzica la) Velşii sau Walşii sau Gallii, locuitorii din principatul De Galles şi care trec de coboritorii celţilor au muzica lor originală foarte curioasă. Cea mai mare parte a cîntecelor sînt nişte stanţe pe care le numesc *peñillóne ;* sînt grele de cîntat, căci cîntăreţul este obligat să urmeze pe acompaniator care modulează după fantezia sa pe *harpă* sau *velşă* şi se opreşte în tonalitatea care-i place ; de aceea cîntăreţul nu începe nici o dată cîntecul el cel întîi, ci totdeauna după a doua sau a treia bătaie a măsurii, pentru ca să poată auzi intonaţia şi caracterul ariei. Toţi aceşti cîntători nu posedă cea mai mică idee despre regulile muzicii. Nici un cîntec de-al lor nu este scris, totul le este transmis prin tradiţiune. Harpe cu triple rînduri de coarde şi un fel de violă de o formă foarte bizară şi care se numeşte *cruth* sînt instrumentele particulare în principatele de Galles. *Harpa-velşă* sau *cambriană* n-are pedale, cu toate acestea al treilea rînd de coarde care este aşezat cel mai înăuntrul harpei produce notele diezate sau bemolizate. Este de însemnat că harpiştii se servesc de mîna dreaptă pentru a executa basul şi de stînga pentru canto. *Cruthul* este un instrument cu arcuş. Se crede că el a fost acela care a dat naştere la viole şi violine. Acest instrument are forma unui pătrat lung [sic !], are patru coarde şi se cîntă ca şi din violină, însă cu mult mai mare dificultate, căci nu are nici o scobitură pe laturi pentru ca să aibă loc arcuşul să treacă.

**Veni creator.** — Un fel de imn.

**Ventilabro.** — Numele italian al clapelor, al căpăcelelor care astupă şi deschid tuburile la organ pentru ca să dea trecere aerului.

**Verbunkos.** — Un fel de dans unguresc ; el se joacă lin şi are un caracter tragic.

**Verrillon.** — Instrument vechi compus de la opt pînă la zece pahare de diferite mărimi, umplute cu apă, compunînd astfel scara diatonică care e pusă pe o bucată de postav şi pe care se loveşte cu un beţişor la capătul căruia se află o bucată de plută. Acest instrument se mai numeşte şi *armonica.*

**Vers liric.** — Linus trece ca inventatorul versurilor lirice destinate pentru aşa fel de poezie şi care se cîntau odinioară pe liră.

**Verset.** — Vers, mic pasaj sau fragment din psaltire, din sînta scriptură, care se cîntă de psalt la vecernie sau la utrenie, pe cînd se face serviciul divin ; nu sînt decît mici cadenţe, mici perioade muzicale.

**Vespera.** — Vecernie, oficiu divin care se face în spre seară, pe la 5 ore post-meridiane. Acest nume se derivă de la steaua *Vesper,* fiindcă uzul e a se cînta acele rugăciuni în spre asfinţitul soarelui.

**Vexila Regis.** — Un imn care în ritul catolic se cîntă la sărbătoarea Maicii Domnului.



Scanned with OKEN Scanner

**Vibraţiune.** — Un corp sonor pus în mişcare nu mai rămîne în stadiul său de repaos şi prin mişcări uşoare dar sensibile adese şi succesive produce vibraţiuni. Acele vibraţiuni comunicate aerului şi pătrunzînd în timpanul urechii produce sensaţiunea sunetului şi acest sunet este grav sau acut, precum şi vibraţiunile sînt mai mult sau mai puţin dese în acelaş timp.

**Viela.** — Instrument cu coarde, cu clape şi cu manivelă, foarte vechi, el se compune dintr-un corp concav cu gît, în lăuntrul căruia se află întinse coardele pe un scăunel şi care sînt invizibile ; în loc de arcuş se află o roată care unsă fiind cu colofoniu se întoarce împrejurul ei prin[tr-]o manivelă, punîndu-se astfel în contact coardele pe care le face să răsune. Intonaţiile sale se fac prin mijlocul clapelor care împing coardele în contra gîtului. În secolul al unsprezecelea viela se numea *syphonie, cifonie* sau *cifoine* şi mai tîrziu şi *sambuco rotata.* Era instrumentul favorit al truverilor şi al menestrelilor ; sub Ludovic XVI viela era instrumentul curţii. La Rose şi Janot erau cei mai renumiţi artişti pe atunci ; ei formară elevi numeroşi pe acest instrument. Astăzi însă acest instrument a căzut ; el este mijlocul de hrană al sărmanilor savoiarzi şi auvernaţi.

**Vielist.** — Acel care cîntă din vielă.

**Villancicos.** — Un fel de odă sacră pe care spaniolii o cîntă în bisericile lor la sărbătorile Crăciunului.

**Villanella.** — Un fel de dans ţărănesc foarte vechi, de origine din regatul de Neapoli ; — sînt villanelle compuse expres numai pentru a fi cîntate.

**Vina.** — Unul din cele mai vechi instrumente cu coarde şi cel mai răspîndit în toată India. Se zice că Nareder fu inventatorul acestui instrument. El se compune dintr-o trestie groasă şi lungă de 9 centimetri, la extremităţile căreia sînt fixate două *(gourde ?)* ploşte mari ; la un capăt al trestiei se află cuiele de care sînt legate coardele şi de cealaltă parte mai multe scăunele, pe care ele sînt aşezate. Plosca *(gourde)* are 33 de centimetri diametrul. *Vina* are 7 coarde de oţel şi de alamă, şi se cîntă pe ea apăsînd coarda pe scăunel şi trăgînd-o cu mîna pentru a o face să vibreze.

**Viola.** — Instrument cu coarde şi cu arcuş foarte vechi, căci Philostrat, care învăţa muzica la Atena în timpul lui Neron, face o descripţiune foarte detailată, sub numele de liră cu arcuş. În Franţa, cele dintîi viole aveau cinci coarde, procedînd din cvintă în cvintă şi începînd de la *do* grav pînă la *mi,* erau (mai) de mărimea violoncelilor de astăzi, însă mai tîrziu mărimea ei se micşoră şi se adause a şasea coardă, pe urmă o a şaptea, şi în fine altele multe după capriciul factorilor şi al muzicanţilor ; aşa, violele care ne mai rămîn din secolul al XV-lea şi al XVI-lea au pînă la unsprezece coarde şi mai multe încă. Viola mo-



Scanned with OKEN Scanner

dernă nu diferă de violină în ceea ce privește modul de a executa ; ea e mai mare decît violina, are patru coarde ca și ea, însă cele două de pe urmă sînt acoperite cu sîrmă ; se acordează prin cvinte juste ca și violina, începînd însă de la *do* pînă la *la*. Viola fu neglijată în timpurile vechi. Haydn și Mozart o introduse în muzica lor dîndu-i un rol important. Iar Mehul în opera sa *Uthal* face din violă instrumentul principal. Vieuxtemps scrise mai multe bucăți concertante pentru violă și le execută în mai multe concerte din Paris. Sunetele violei melancolice și misterioase, arpegiile sale armonioase produc un efect surprinzător asupra auditoriului.

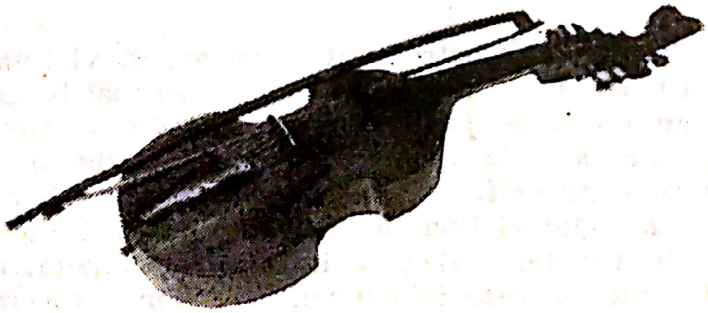
**Viola.** — Se mai numește viola și tuburile de la organ care sînt deschise pentru a servi de unison la octavă.

**Violă.** — (Bas de) vezi Bas de violă.

**Viola bastardă.** — Un fel de violă foarte veche, mai lungă și mai strîmtă decît viola ; avu mai întîi 7 coarde, apoi șase ; este acordată în *do*, cheia de bas.

**Viola di bordone.** (vezi Bariton).

**Viola d'amore.** — Altă specie de violă foarte veche este mai mare decît viola ordinară și are gîtul mai lung. Ea are șapte coarde : *sol* cheia de bas, *do, sol, do, mi, sol, do*, toate în acordul perfect al lui *ut* major. Unii îi pun numai șase coarde : acordate în *do*, cheia de bas al doilea spațiu, *mi, sol, do, mi, sol*.



Afară de coardele sale ordinare de mațe, viola d'amore mai avea încă din vechime cinci sau șase alte coarde de oțel sau alamă, acordate în unison cu cele de mațe, care erau așezate sub gît și sub scaunel și astfel prin vibrația acestor coarde modificau sunetele violei de o manieră cu totul particulară și plăcută la auz.

**Viola di gamba.** — Acest instrument foarte rar are niște sunete nazale și țipătoare ; el diferă de violoncel numai în ceea ce privește acordarea lui. Are șase și cîteodată șapte coarde.

**Viola di spala.** — Acest instrument era în uz în cei dintîi ani ai secolului trecut ; era întrebuințat cu instrumentele de vînt și servea în



Scanned with OKEN Scanner

acest fel de muzică la executarea părţii principale. Se poate pune în ceea ce priveşte executarea lui între viola ordinară şi violoncel.

**Viola pomposa.** — Instrument cu arcuş inventat de Jean Sebastien Bach ; era în uz cam pe la mijlocul secolului trecut. E mai mare decît viola ordinară, are cinci coarde acordate în *do*, cheia de bas sub linii, şi *sol, re, la, mi.*

**Viola tenor.** — Din vechime se întrebuinţau în muzică două feluri de viole, aceea în cheia de alto care cînta în unison cu vocea de alto, şi aceea în cheia de tenor, care cînta în unison cu vocea de tenor.

**Violicembalo.** — Un fel de instrument cu clape şi cu coarde metalice avînd forma de piano, inventat la 1609, de Joan Haydn în Nürnberg ; are tot acelaşi avantaj pe care îl au şi instrumentele cu arcuş sau cu vînt adică acela de a prelungi sunetele şi de a-l modifica în *forte* şi *piano ;* aceasta se face prin mijlocul a mai multor roţi învelite cu pergament şi unse cu colofoniu, care se pun în mişcare de către executant prin[tr-]o pedală sau prin[tr-]o altă persoană. Cînd clapetele sînt lovite, coardele se ating de roţi şi sunetul ce se produce este susţinut atîta timp cît şi clapa este apăsată ; tot acel efect se produce ca şi atunci cînd s-ar trage cu arcuşul pe coarde. În felul acestui instrument s-au fabricat mai multe soiuri de către Hohlfeld, Garbrecht, Greiner, Poulleau şi alţii; sînt cîţiva ani acuma de cînd abatele Trentin introduse mari reforme în acest instrument.

**Violist.** — Acel ce cîntă din violă.

**Violina.** — Din toate instrumentele cu arcuş, violina este cel mai mic. Ea este cea mai importantă în orchestră, cea mai bogată în modulaţiunile sale acum energice, pasionate şi pline de tandreţe. Dacă între intrumentele noastre se află vreunul care pentru abundenţa şi varietăţile sale melodice poate să fie comparat pînă la oareşicare punct cu vocea umană, este desigur violina. Ea este susceptibilă de o mulţime de transformaţiuni în sunetele sale ; ea imită ba trompeta, harpa, flautul, buciumul. vezi [1]. Violina este instrumentul cel mai variat sub raportul expresiunei, cel mai răspîndit şi cel mai popular. Violina are patru coarde din care trei sînt de maţe şi una învelită cu sîrmă. Ea este acordată prin cvinte juste ; coarda a patra cea mai gravă se numeşte *sol* sub linie, cheia de violină, celelalte *re, la* şi *mi.* Cele patru coarde ale violinei sînt suficiente pentru a da mai mult de patru octave, mai mult decît treizeci şi două de note începînd de la grav la acut, oferind astfel toate mijloacele care reclamă cîntul şi varietatea modulaţiunei. Prin mijlocul arcuşului care pune coardele în vibraţiune pe rînd sau mai multe deodată, uneşte [sic !] la seducţiunile melodiei şi farmecul acordurilor, are folosul cel mai mare acela de a prelungi sunetul, de a îndoi puterea şi energia,

[1] Paganini.

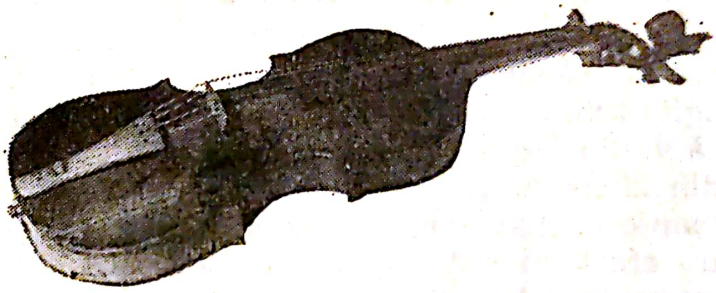
Viola d'amore și Kanun-ul oriental.

grația și suavitatea, exprimînd astfel accentele misterioase ale pasiunii, agitațiunile inimei și sunetele patetice care pătrund inima. Deși am zis că violina se acordează prin cvinte juste, totuși sînt unii din violoniști atît din zilele noastre, cît și din vechime, care acordează violina de diferite maniere. Așa, Paganini se servea adeseori de un mijloc pentru a produce un efect cu totul aparte despre care vechii violoniști ne-au lăsat cîteva exemple. Cînd el vroia să obțină din violina sa accente foarte obscure și grave, scobora coarda a patra cu 1/2 de ton sau chiar cu un ton. Cînd, din contra, vroia să aibă o sonoritate strălucită și un joc brilant, ridica a 4-a coardă cu 1/2 ton, cu un ton și cîteodată chiar și mai mult. Cîteodată ridica toate patru coardele cu $^1/_2$ de ton [încît] orchestra care-l acompania, el cînta atunci în *Re* în timp ce orchestra îl acompania în *Mi bemol* în *la* pe cînd orchestra era în *si b*. Acest contrast al notelor acoperite ad. [eseori] apăsate pe coarde a violinelor din orchestră cu notele produse prin instrumentul său mai mult pe coardele libere dădeau jocului său o sonoritate așa de (strălucită), așa de mare, care unită cu mecanismul său magic, producea asupra auditoriului o senzațiune extraordinară. De Beriot, Baillot, Vieuxtemps, Winter [1] și alți violoniști au ridicat sau coborît a 4-a coardă după cum vroiau să producă sunete grave sau mai sonore. Pentru a se schimba cu totul timbrul violinei și a se micșora și a i se întuneca sonoritatea ei, se întrebuințează de multe ori surdina (vezi acest nume), producînd niște sunete dulci, însă triste și întunecate. Sunetele armonice schimbă cu totul timbrul vocii violinei; ele au un caracter singular de sonoritate, o dulceață plăcută și un ce misterios; nu mai sînt sunetele violinei, ci ale flautului.

[1] Winter (vezi acest nume în Biogr. Fétis ?).

**Pizzicato** (vezi acest nume) care nu se întrebuințează decît pentru a acompania și intercalat în variațiuni care sînt de o dificultate mare, încă dau sunetelor violinei un caracter aparte.

Este probabil că violina avea mai întîi, ca și viola, mai mult decît patru coarde și că gîtul ei a fost împărțit în mici despărțituri ca și la ghitară pe care trebuia să calce degetele pentru a produce diferitele intonații. Cam prin secolul al XV-lea viola se pare a se fi redus în Franța în proporțiuni mai mici pentru a forma violina, astfel după cum se cunoaște astăzi, și a mărgini coardele acestui instrument la numărul de patru. Ceea ce ne face să credem și să nu ne îndoim nici cum că această transformare a violinei s-a făcut în Franța, este că pe toate partiturile italiene de la finele secolului al XVI-lea ca și pe lista de instrumente întrebuințate în *Orfeo* de Monteverdi violina se numea în Italia, nu numai pe la finele secolului al XVI-lea, dar chiar și pe la începutul secolului al XVII-lea, *violino piccolo alla francese* (violină mică ca cea franceză). Violina, ca și celelalte instrumente, a fost părăsită cu totul la noi ; mai nimeni dintre români nu se ocupă serios cu muzica. Cu zece ani în urmă nici un boier, nici un părinte de oareșcare considerațiune nu ar fi vrut pentru nimic în lume ca să învețe pe copilul lui a cînta din violină (era ceva degradator) ; acest instrument nu era considerat decît exclusiv al țiganilor lăutari care cîntau boierilor la mese pentru a-i desfăta ; a zice cuiva că cîntă din violină era a-l disprețui. Cu toate acestea, cel dintîi boier în Moldova care a iubit foarte mult muzica, defunctul Teodor Burada care și-a învățat copiii lui violina ; în [Iași — n.n.] cel dintîi român care dădu concerte pe scena Teatrului român fu fratele meu Gheorghe (— vezi jour. [nalele]).



**Violonaro.** — Violino sau violonet.

**Violon.** — Niște țevi de la organe care servesc de unison părții principale.

**Violonul.** — Violonul sau viola mare era așezată pe un picior și avea șapte coarde ; servea odinioară de contra-bas la diferitele specii de viole. Gîtul lui era împărțit în case, ad[ică] în mici despărțituri ca și la ghitară ; nu se putea cînta din el decît stînd în picioare din cauza mărimei lui (vezi *accordo*).

**Violon piccolo.** — Violină acordată în do de dedesubtul liniilor *sol, re, la*. Astăzi nu mai este în uz.

**Violonar.** — Acesta e un nou nume pe care D. Castil Blase ar vrea să se adapteze pentru a se numi *contrabasul* (vezi acest nume).



Scanned with OKEN Scanner

**Violonarist.** — Acel ce cîntă din violonari.

**Violonarium.** — Vezi Violonar şi octobas.

**Violonaro.** — Acesta este numele pe care D. Castil Blase [1] ar vrea să se dea la instrumentul violonar, zis octo-basse al lui M. Vuillaume, factor de instrumente cu arcuş.

**Violonist.** — Acela ce cîntă din violină.

**Violoncel.** — Din toate instrumentele cu coarde, acesta este cel mai greu de a fi cîntat. Originea lui se datoreşte oareşcărei schimbări în basul de violă. El fu inventat de către păr. le P. Tardieu de Tarascon, la începutul secolului trecut ; el avea pe atunci cinci coarde *do, sol, re, la, re ;* astăzi el nu are decît patru, cele două de pe urmă sînt învălite cu sîrmă de metal ; ele sînt acordate în *do,* cheia de bas de dedesubtul liniilor, *sol, re* şi *la.* Violoncelul în orchestră joacă un rol important. Are un caracter grav, melancolic şi maiestuos. Sunetele sale simpatice şi melancolice mişcă inima şi pătrund pînă în fundul ei.

**Violonou.** — Altfel zis şi *Contralto* di violină. Invenţiunea recentă a acestui instrument este a lui Vuillaume, celebru factor de instrumente cu arcuş la Paris. Ea este o violă căreia i [se] determină dimensiunile ce trebuie să [le] aibă pentru a ţine mijlocul între violină şi violoncel, căci atît vechii fabricanţi de violine, cît şi cei noi nu au determinat cu preciziune dimensiunile ce trebuie să aibă acest instrument pentru ca să aibă un timbru grav şi o frumoasă sonoritate. *Violonou* are ca şi *alto* tot aceleaşi coarde *ut, sol, re, la.*

**Virginal(a).** — Un instrument cu coarde şi cu clape ; el exista înainte de 1530 ; acestui instrument îi succeda *clavicordul* care fiind înlocuit prin *epineta,* pe urmă *clavecinul* (vezi *Piano*).

**Virgo Dei Genitrix.** — Un imn care se cîntă în onoarea Maicii Domnului.

**Virgula.** — Cu acest nume se servesc muzicanţii cei vechi pentru a numi coada de la note (vezi *codda*).

**Virtuos.** — Acela ce posedă un talent perfect pentru executarea bucăţilor muzicale fie cu vocea, fie pe un instrument de muzică oarecare.

**Virtuos da Camera.**

**Vitalin.** — Numele unui cor compus din muzicanţi romani, instituit de către S. Vitalieu [2] pentru uzul muzicii sacre.

---

[1] Vezi acest nume Biogr. Fétis.

[2] Ibid.

**Vivace.** — Acest nume însemnează o mișcare vioaie, iute, veselă și animată, o executare îndrăzneață și plină de foc.

**Vocal.** — Aceea ce aparține vocii ; se numește muzică vocală aceea care aparține specialmente vocii prin opoziția muzicii instrumentale care nu este făcută decît pentru instrumente.

**Vocale proibite.** — În solfegiul italian vocalele proibite sînt i, u.

**Vocalisa.** (a). A cînta după regulile metodei vocale, însă fără a numi notele decît servindu-se cu diferitele vocale, mai ales cu vocala *a*.

**Vocalizațiune.** — Un fel de solfegiu care nu se cîntă decît cu vocala *a*.

**Voce.** — Toate sunetele pe care un om, pentru a-și exprima sentimentele sale cu gîndul său, vorbind, cîntînd sau strigînd, le scoate din gura sa, formează aceea ce numim voce, și calitatea acestei voci depinde de (la) sunetele care o formează ; vocea este strigătul acela pe care îl pronunță cineva pentru a-și exprima pasiunile sale cu oarecari mișcări de veselie, de durere sau de tandrețe. În fine, vocea este acea nobilă, dulce și puternică facultate a organului pulmonar și gutural care permite la certe persoane dotate de la natură de a articula niște sunete mai mult sau mai puțin armonioase, sonore sau cadențate, destinate a măguli urechea într-un mod plăcut. Vocea se împarte : 1. relativ la cele patru voci ale omului, în vocea de *soprano*, de *alto*, de *tenor* și de *bas* ; 2. relativ la registru, adică la întinderea ei, în vocea din piept, din cap și după unii voce de medium ; 3. relativ la calitate, în voce bună ad[ică] clară, sonoră, plină, justă, flexibilă, viguroasă, forte, plăcută, dulce, întinsă, simpatică, melodioasă, melancolică, patetică, care mișcă inima, și din contra în vocea rea, ad[ică] slabă, țipătoare, nasală, guturală, voalată, tremurîndă și 4. relativ la ascuțimea și gravitatea ei în voce gravă, din mijloc și acută. Întinderea vocii este pentru soprano de la..., pentru alto, de la..., pentru tenor, de la... pentru bas, de la... Mai în general vocile grave nu se găsesc decît la oameni bine făcuți ; vocile acute, la femei.

Din toate instrumentele de muzică care există, vocea umană este fără îndoială mijlocul cel mai frumos și mai plăcut care îl posedă muzica. Instrumentele nu fac alta decît a imita vocea, însă fără a o putea ajunge vreodată ; ele servesc numai a o acompania. Ea predomină orchestra cea mai mare. Să vorbesc despre M-elle Patti.

**Voce angelică.** — Țevile de la organ care sună octava (a) jocului (registrului — n.n.), numit *vocea umană*.

**Voce albă.** — Expresiune metaforică care indică intensitatea și caracterul a cîtorva voci și instrumente, precum a vocii de soprano și de alto, a violinei, a flautului, a clarinetei, oboiului, a trompetei.

**Voce aretine.** — (vezi *silabe aretine*).



Scanned with OKEN Scanner

**Voce belgice.** — *(vezi solmisaţiune).*

**Voce din cap.** — Sforţarea unor cîntători ieşind din întinderea naturală a vocii lor, pentru a produce notele acute, imitînd astfel vocea de femeie.

**Voce din piept.** — În vocea umană este întinderea aceea a sunetelor produse prin situaţiunea naturală a organelor vocii, avînd pieptul şi gura deschisă.

**Voci exterioare.** — Numele ce se dă vocilor principale celor mai acute sau celor mai grave a unei compoziţii muzicale, precum este în coruri soprana şi basul.

**Voce intermediară.** — Este aceea care se află între vocea cea mai gravă, precum în coruri este vocea de alto şi de tenor.

**Voce principală.** — Acest cuvînt indică orice voce care într-o bucată muzicală se deosebeşte de alta printr-o melodie care-i este proprie.

**Voce solo.** — Vocea principală a unei bucăţi muzicale executate de o singură persoană.

**Voce umana.** — Un joc al organului care imită destul de rău vocea umană şi cu toate acestea poartă pe nedrept acest nume. În secolul trecut, în Italia, violina pe care se executa un concert se numea *voce umana,* pentru a o deosebi de violina pentru orchestră pe care o numeau *voce urgentina.* În Italia se dă numele de *voce umana* şi la instrumentul *corn englez.*

**Volata volatina.** — Execuţiune rapidă a mai multor sunete succesive pe o singură silabă prin mijlocul simplei vocalizaţiuni ; (trecere de la un interval la altul printr-o gamă diatonică sau cromatică, şi cîteodată prin grade disjuncte (despărţite). Această execuţiune se numeşte de către francezi *roulade.*

**Vodevil.** — Un fel de cînt cu cupleturi şi care se află de ordinar în subiectele satirice şi şăgalnice. Originea lui datează de sub renumele lui Charlemagne, însă după opiniunea cea mai comună, el fu inventat de un oarecare *Basselin foulon de Vire en Normandie,* şi fiindcă pentru a juca pe aria acelor cînturi mulţimea se aduna în *Val de Vire,* el fu numit (se zice) *Vaux* de *Vire,* pe urmă prin corupţiunea cuvîntului, *Vaudeville* în limba franceză. Aria vodevilurilor este (în) de comun puţin muzicală. Vodevilul aparţine exclusivamente francezilor şi [genul] posedă foarte multe cuplete care sînt foarte spirituale şi picante.

**Volta.** — Un fel de arie pentru dans numit *volta* (franceză ?) în trei timpi, care e compusă din o mulţime de întorsături ; — aceasta era un fel [al] dansului *gaillarde* care nu mai este în uz de mult timp.



Scanned with OKEN Scanner

**Volti presto.** — *Volti presto* este un pupitru cu o maşină care serveşte a întoarce filele. Tot mecanismul lui se află la partea inferioară. Fu inventat în 1827, de către M. Paillet, [ceas]ornicar la Paris. Caietul la care este a întoarce filele, se pune pe el, posedă mai multe vergele de fier, peste fiecare vergea se aşează cîte o filă de note, după ce această dispoziţiune primă a filelor s-a făcut, calcă cu piciorul, cu genunchiul sau cu mîna în timpul executării pe un *levier (lever),* pe o pîrghie, şi atunci întoarcerea filelor de la dreapta la stînga se face îndată. Cînd e vorba a se reîncepe bucata, atunci un alt levier produce efectul contrar.

**Volti subito.** — Expresiune italiană care înseamnă — întoarce iute fila.

**Volum.** — Este masa, cantitatea sunetului pe care îl produce o voce sau un instrument pe fiecare grad al diapazonului său.

**Voluta.** — Partea superioară a gîtului instrumentelor cu arcuş şi unde se află vîrite cuiele de care sînt legate coardele. Forma volutelor este tot aceeaşi la toate instrumentele cu coarde afară numai de vreo cîţiva fabricanţi renumiţi care au schimbat capul instrumentului.



Scanned with OKEN Scanner

# Arcușul*

Arcușul, această vargă magică, care astăzi în mîna marelui artist, ca și penelul în mîna dibaciului pictor, ne transportă inima și imaginația afară din lumea reală, făcîndu-ne să simțim cele mai afabile și plăcute plăceri ale idealului. La început, ca toate creațiile omului, a fost grosolan și diform ; era făcut din trestie, care, încovoiată fiind ca un arc, avea prinsă la un capăt și la altul o viță de păr de cal grosieră. Secole întregi trecură și nimeni nu se gîndi la perfecționarea acestei construcții primitive a arcușului.

În timpurile antice ale Indiei, pare a se fi născut instrumentele cu arcuș, de acolo au trecut în diferite părți ale Asiei și apoi, tîrziu numai, au fost introduse în Europa. Cel mai vechi dintre toate se numea Ravanastron, compus dintr-un cilindru, avînd două coarde și un scăunel. Din ele se cînta cu ajutorul arcușului care era făcut dintr-o trestie curbă, la capătul căreia erau aninate mai multe fire de păr de cal.

Astăzi ele se află în mîna cerșătorilor și a călugărilor budiști, cu care se duc cîntînd din casă în casă, cerînd milă. Sunetul lui este dulce și surd.

După tradițiile Indiei, acest instrument primitiv fu inventat de către Ravana, regele de Ceylon, 5000 ani înainte de era creștină.

Cele dintîi transformări mai importante în forma arcușului se presupune a se fi făcut în Arabia.

Abatele Gerbert ne arată într-un manuscript al său din secolul al IX-lea forma ce avea arcușul. Varga lui era foarte încovoiată la vîrf și vița de păr care era prinsă de ea se scobora la bază așa de mult încît forma un unghi ascuțit. Asemene forme de arcuș se văd în cîteva monumente din secolul al XI-lea, în secolul următor și mai ales în al XIII-lea Această formă a arcușului dispare, introducîndu-se

---

* Publicat în : *Lyra română*, București, 1, nr. 30, 30 iulie 1880, p. 233—237. Articolul s-a publicat inițial în *Almanah musical*, Iași, 1, 1875, p. 33—38 sub titlul *François Tourte, renumitul perfecționator al formei arcușului de astăzi*. Încadrarea articolului la rubrica de organologie muzicală în loc de *Biografii* (după titlul original) ni s-a părut mai judicioasă întrucît Teodor T. Burada întreprinde de fapt o investigație istorică asupra *arcușului*, ocupîndu-se de toți principalii lutieri și violoniști care s-au interesat de definitivarea lui, inclusiv Fr. Tourte. De altfel, însuși autorul a optat pentru acest titlu, în 1880, mai adecvat conținutului articolului.



Scanned with OKEN Scanner

mari ameliorări în forma lui. Varga care era atît de încovoiată devine dreaptă.

Tocmai în secolul al XVI-lea arcușul începe a se perfecționa, varga lui se rotunjește și devine mai subțire către vîrf. În secolele următoare arta muzicală se perfecționează, și necesitatea cere ca arcușul să fie mai mult sau mai puțin întins pentru executarea bucăților de muzică, și această necesitate este satisfăcută prin invenția *cremalierei*, o bucățică de metal cu dinți așezată la baza arcușului și în care se anină bucățica de lemn de care se ține părul arcușului. Varga lui însă n-avea nici o flexibilitate, ea era mai mult sau mai puțin încovoiată, fiindcă cei vechi nu și-au imaginat a colora muzica prin nuanțe variate. Ei nu cunoșteau alt efect în această privință decît a repeta o frază piano și alta forte.

E ceva curios de observat. Construcția instrumentelor cu arcuș ajunsese la cel mai înalt grad de perfecțiune, în timp ce arcușul era încă în stare rudimentară.

Celebrul violonist Tartini în tot timpul vieții sale s-a ocupat cu perfecționarea cîntului pe violină. El a fost cel dintîi care în anul 1730 introduse noi ameliorări în forma arcușului. El se făcu apoi din alt lemn, mai ușor decît din cel ce se întrebuința pînă atunci, varga nu mai fu așa de încovoiată și baza lui se ciopli în mai multe muchii pentru ca să nu lunece între degete. Astăzi acest inconvenient este înlăturat cu totul, căci la toate arcușurile ea este învelită cu ață de mătase, ori cu fir galben sau alb.

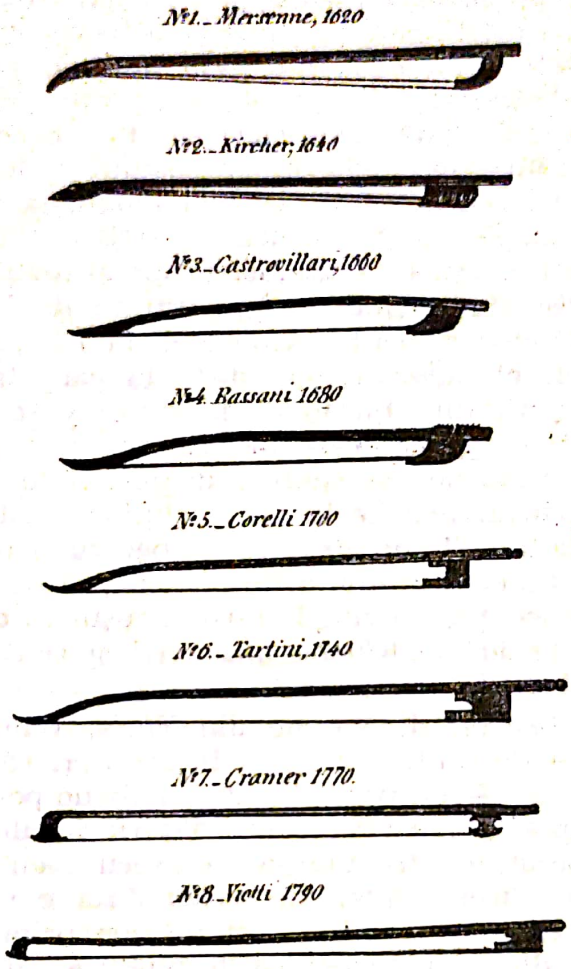
François Tourte

Din toate cercetările făcute asupra arcușului rezultă că numai cam pe la mijlocul secolului al XVIII-lea el devine o ocupație serioasă a mai multor fabricanți din diferite părți. Violonistul Woldemar, elevul lui Mestrino, în primii ani ai secolului al XIX-lea adunase o colecțiune de arcușuri a vechilor violoniști celebri ai Italiei. Ea se află desenată în metoda sa de violină, devenită astăzi foarte rară, și conține arcușul lui Corelli, Vivaldi, Tartini, Locatelli și Pugnani.



Scanned with OKEN Scanner

Aci arătăm diferite forme ale arcuşului, din care vedem progresul ameliorațiilor succesive ce s-au introdus în al XVII-lea şi XVIII-lea secol.




Tourte din Paris, părintele acelui care duse arcuşul la cea de pe urmă perfecțiune, inventă şurubul ce se află la capătul lui, în locul *cremalierei* care serveşte a întinde şi a destinde părul după voință. Cele mai importante descoperiri însă în ceea ce concerne perfecționarea arcuşului le datorăm lui François Tourte născut în Paris la anul 1747, strada Sainte Marguerite şi mort în acel oraş în luna lui Aprilie 1835 în etate de optzeci şi opt de ani. Părintele său îl încredință unui ceasornicar pentru a-l învăța studiul ceasornicăriei. Dezgustat de această profesiune, după opt ani de lucru prin diferite ateliere ale ceasornicarilor din Paris, fiindcă nu cîştiga nimic, el îmbrățişă meseria tatălui său. El nu ştiu niciodată a scrie sau citi. La acea epocă, toți artiştii care se aflau în Paris erau pe calea progresului, toți se sileau din toate puterile a cînta pe instrumentele lor şi a produce nuanțele pe care renumiții cîntăreți italieni făceau să se audă în cîntul lor şi care atunci serveau de model. Pentru acest scop arcuşurile, aşa precum erau ele construite, nu corespundeau efectelor pe care violoniştii vroiau a da bucăților de muzică ce executau.



Scanned with OKEN Scanner

Le trebuia alte, care să aibă în acelaşi timp mai multă uşurinţă şi mai mare elasticitate.

François Tourte făcu cele dintîi încercări pentru fabricarea arcuşurilor din doagele poloboacelor care veneau cu zahăr ; el le vindea cu 20 sau 30 de solde. Investigator neobosit şi pătruns de rolul important al arcuşului în producţia sunetelor, nu stătu mult a recunoaşte că numai singur lemnul din Pernambouc (bacanul) era propriu a da în acelaşi timp rezultatele ce se cereau : tăria şi uşurinţa. Epoca celor mai principale descoperiri ale lui Tourte în amelioraţia arcuşului fu de la anii 1775—1780. Pînă atunci nu erau încă determinate nici lungimea, nici pondul şi nici condiţiile echilibrului. Tourte, înconjurat de artişti celebri, şi luminat prin consiliile lor, fixă lungimea vergii arcuşului pentru violină la 74 sau 75 de centimetri, bineînţelegîndu-se şi şurubul de la baza lui. Pentru alto, la 75 de centimetri şi pentru violoncel, la 72 sau 73 de centimetri. Tot în acelaşi timp el determina şi distanţa care trebuie să fie între păr şi vargă prin ridicătura bucăţelei de lemn ce se afla la baza arcuşului, şi acelui care se află la capătul lui pentru ca părul să nu atingă varga. El fixa de asemenea şi centrul de gravitate ce trebuia să aibă fiecare arcuş. Aşa, în arcuşurile în care echilibrul este satisfăcător, lungimea părului este de 65 de centimetri pentru violină şi centrul de gravitate la 19 centimetri, începînd de la bucăţica de lemn ce se află la baza lui şi de care se ţine părul. Pentru arcuşurile de violoncel, lungimea părului este de 600 la 620 de milimetri şi centrul de gravitate la 175 sau 180 de milimetri.

Renumitul fabricant de violine din Paris, Vuillaume, în atelierul căruia am fost mai de multe ori, m-a încredinţat că a văzut însuşi pe Tourte tăind cu fierăstrăul lemnul din Pernambouc pentru a-i găsi fibrele drepte, pe care apoi îl încovoia prin căldura focului dîndu-i o formă curbă. Această operaţiune trebuie să se execute cu cea mai mare îngrijire în privinţa fibrelor interioare, căci dacă ele nu sînt îndeajuns supuse influenţei căldurii, rămîn în statul lor primitiv şi opun o rezistenţă constantă direcţiei curbei ce trebuie să aibă varga arcuşului. Şi această rezistenţă cîteodată este atît de mare, mai ales cînd arcuşul a fost lăsat mai mult timp să stea în umiditate, încît face ca varga să devină în statul ei normal. De aceea, mai toate arcuşurile care sînt de vînzare cu preţuri ieftine se strîmbă într-o parte, şi astfel fiind, nu au nici o valoare căci cea mai esenţială calitate le lipseşte.

Tourte avea cea mai mare băgare de seamă cînd prepara şuviţa de păr care trebuia să fie pusă la arcuş. El prefera părul cailor din Franţa, fiindcă era mai gros şi mai solid decît acel din alte părţi.

Prepararea lui mai întîi se făcea prin spălarea cu săpun pentru a-l curăţi de toată grăsimea ce avea, pe urmă îl lăsa să stea puţin în apă cu tărîţă, apoi pentru a scoate orice părţi eterogene ce ar mai fi avînd, îl muia în apă curată mestecată cu puţină sineală. El avea cea mai mare îngrijire pentru alegerea fiecărui fir de păr, şi căuta să fie pe cît se poate de aceeaşi grosime în toată lungimea lui, şi să nu aibă cea mai mică neegalitate. Această operaţiune delicată el o încredinţase fiicei sale.



Scanned with OKEN Scanner

Celebrul violonist Viotti observă că vițele de păr care aveau arcușurile erau rotunde și aceasta împiedica foarte mult calitatea sunetului. Acest inconvenient el îl relata lui Tourte, care după mai multă reflexiune asupra acestui punct, îi făcu să dispară, făcînd vițele de păr late, ca o coardă, aninîndu-le la vîrful și la baza arcușului cu niște bucățele de zinc, apoi de argint. După cîțiva ani, Tourte completă această importantă ameliorare, substituind metalului, ivoriul. Astăzi toate arcușurile ce se află de vînzare sînt făcute după modelul celei mai de pe urmă ameliorări ale invențiunii lui Tourte. Numărul firelor de păr de la arcușurile lui Tourte este mai mic decît al celor de astăzi, acest număr variază actualmente între 175 și 250, după grosimea părului.

Tourte a lucrat în atelierul său pînă la etatea de optzeci și cinci de ani ; slăbirea vederilor îl făcu ca el să petreacă restul vieții sale în cel mai mare repaos.

El nu cunoscu decît două pasiuni : aceea a artei sale și aceea a pescuitului. Avea o mică barcă pe Sena, unde în fiecare zi, pe la patru ore, se ducea ca să pescuiască și sta acolo pînă ce înnopta ; apoi se ducea acasă și se culca îndată, sculîndu-se regulat foarte de dimineață. Această existență regulată și monotonă fu singura pe care o cunoscu.

Tourte a fost superior tuturor fabricanților de arcușuri. Ne întrebăm cum se poate ca un om lipsit de orice instrucțiune, astfel încît neștiind nici a scrie nici citi, a putut prin singura putere a instinctului său să determine proporția ce trebuie să existe în subțierea progresivă a vergei arcușului, începînd de la baza lui și pînă la capăt.

Reputația arcușurilor lui Tourte astăzi este universală. Ele sînt foarte rare și prețul lor se ridică și pînă la 250 de franci.

Renumitul fabricant de violine Vuillaume din Paris, prin descoperirea unei legi recente, a determinat în anii de pe urmă, prin procedări grafice foarte ingenioase, legea diminuării progresive a volumului vergii arcușului, găsită prin instinct numai de Tourte și așa de necesară pentru producția tuturor fenomenelor de forță, de lejertate, de sunete melodioase și de expresie prin care artistul își manifestă talentul său.



Scanned with OKEN Scanner

# Originea violinei și perfecționarea ei*

Violina, acest instrument care prin sunetele ei pasionate, simpatice și expresive, ne încîntă și ne transportă de cîte ori vibrațiile coardelor sale pătrund adîncul sufletului nostru, de cîte ori sunetele sale încîntătoare ne vorbesc sentimentului, a fost și ea ca și oricare instrument în timpurile primitive, diformă și grosolană. Originea ei se pierde în întunericul veacurilor ; ea a fost și este încă un obiect de discuție între arheologii care s-au ocupat cu descrierea diferitelor monumente din antichitate, și între cei mai mari critici istorici pe care-i avem. Această problemă de arheologie care a ocupat pe mai mulți bărbați eruditi, pînă acum nu ne-a dat nici o soluție satisfăcătoare, pentru ca să putem cunoaște cu certitudine originea instrumentelor cu arcuș.

S-a crezut cîtva timp că grecii și romanii aveau printre instrumentele lor de muzică cu coarde și pe acelea cu arcuș. Unii au văzut originea instrumentelor cu arcuș în *magadis* care-și deriva numele de la *magas* (scăunel), fiindcă scăunelul nu-l aveau nici lirele nici chitarele ; alții, în *plectron*. Asemenea instrumente se văd pe statuile și desenele vaselor antice ale Greciei, și în nici unul din ele nu este alăturat vreo vargă care să aibă forma unui arcuș, ci numai a unei bucăți de lemn, de os sau de ivoriu, astfel făcut, încît cu el să se poată pune în vibrație coardele, pișcîndu-le sau lovindu-le cu dosul plectrului.

Chiar numele acestui instrument ne arată că el nu poate fi cu arcuș, fiindcă cuvîntul grec πλῆκτρον derivă de la πλήκτειν, care înseamnă a *lovi*.

Aceste conjecturi nu au nici o valoare istorică, căci ele nu se reazimă pe nici o scriere a vreunui istoric din antichitate. Atît la romani cît și la greci nu se văd pe monumentele și sculpturile lor vreun desen din care să putem deduce că ei să fi avut printre instrumentele lor cu coarde, vreunul cu scăunel, și să se fi cîntat din el cu ajutorul arcușului.

Din toate părțile pămîntului, India pare a fi fost leagănul de unde instrumentele cu arcuș își trag originea lor și care mai întîi le-au făcut cunoscute Asiei și apoi Europei. Aci instrumentele există și-și păstrează caracterul originalității lor primitive.

Cel mai vechi dintre toate instrumentele cu arcuș este *ravanastronul*. El consistă dintr-un ci-

* Publicat în : *Almanah musical*, Iași, 2, 1876, p. 29—44.



Scanned with OKEN Scanner

lindru de lemn de sycomore (smochin), scobit înăuntru dintr-o parte în alta, lung de 11 centimetri, cu un diametru de 5 centimetri, avînd drept tablă de armonie o bucată de piele de şarpe boa cu solzi mari. O bucată de lemn de sapan lung de 55 centimetri şi cam încovoiat în partea sa superioară, servindu-i de gît, străpunge cilindrul cam la a treia parte a lungimii sale înspre tablă. La capătul lui are două borte de 12 milimetri diametru pentru cui, însă nu într-o parte, ci înăuntrul gîtului. Cuiele au o lungime de 10 centimetri, şi au forma hexagonală la capătul lor, şi rotunde la extremitate ; coardele sînt de intestine de gazelă, scăunelul e mic, cam de 18 milimetri, în partea lui superioară e tăiat pieziş, avînd două picioare deosebite care sînt aşezate pe tabla de armonie. Arcuşul e făcut dintr-o trestie subţire şi cam curbă, avînd o viţă de păr întinsă şi aninată de la un capăt la altul. Aci, în figura alăturată, (fig. 1) se vede *ravanastron*-ul cu arcuşul lui, care după tradiţiile Indiei fu inventat de către Ravana, regele de Ceylon, cinci mii de ani înaintea erei creştine. Acest instrument primitiv astăzi se află în mîna clasei celei mai de jos şi în mîna călugărilor budişti, care cer milă din casă în casă ; el are un sunet surd şi dulce.

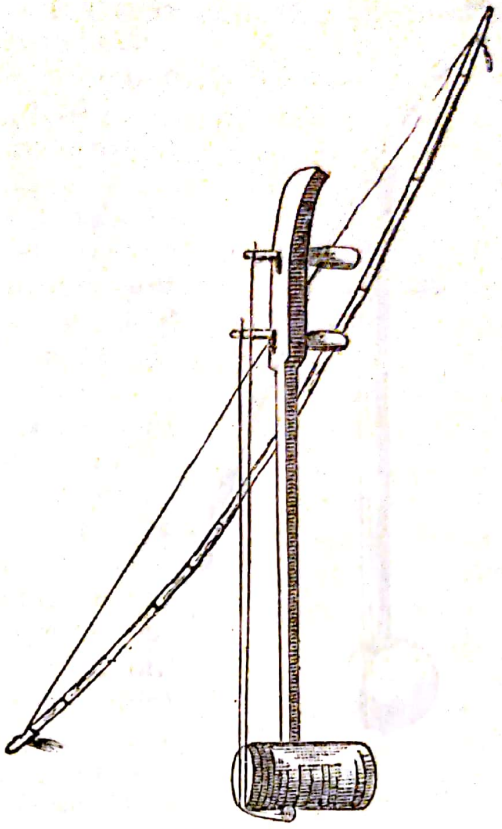


Fig. 1

In clasa săracă a industanului se mai află un alt instrument numit *rovana,* cu două coarde, care putem zice că e tot ravanastron, cu deosebire numai că e cu mult mai mare decît acesta, iar tabla de armonie e făcută dintr-o scîndurică foarte subţire de lemn de mounah, care seamănă foarte mult cu bradul la fibrele lui longitudinale.

După aceste două instrumente, la o epocă posterioară, vine un alt instrument cu arcuş cu două coarde, în care se observă oarecare progres în fabricaţia lui. El se numeşte *omerti.* Corpul lui e format dintr-o nucă de cocos, tăiată cam la a treia parte a ei, pereţii ei sînt subţiri pînă la grosimea de 2 milimetri, fiind lustruiţi pe dinăuntru şi pe dinafară. Patru spărturi eliptice şi o alta în forma de losange sînt făcute în partea anterioară a corpului instrumentului pentru a-i servi de auz (ouies). La unele, tabla de armonie e făcută din piele de gazelă, la altele, dintr-o scîndurică de lemn satinat, groasă de 1 milimetru ; celelalte părţi ale acestui instrument sînt întocmai ca şi la *ravanastron,* cu deosebire numai că cuiele sînt puse în partea stîngă a gîtului, care are în partea sa superioară o spărtură longitudinală de 6 centimetri şi largă de 12 milimetri, pentru a introduce coardele în bortele cuielor. Acesta este începutul *volutei* instrumentelor cu arcuş de astăzi. În josul acestei spărturi se vede lipită o bucăţică mică de ivoriu înalt de 1 milimetru pe care se



Scanned with OKEN Scanner

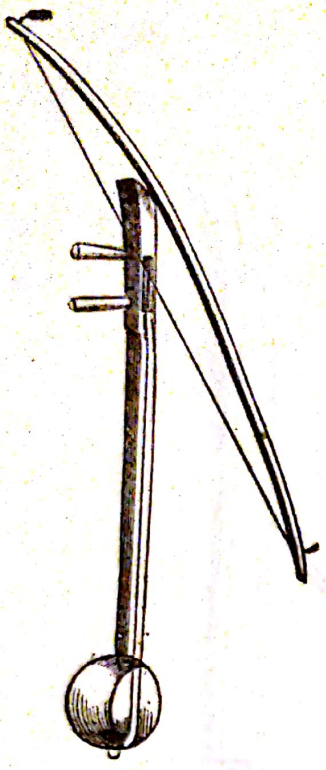


Fig. 2

reazemă coardele ; scăunaşul este ca şi acel de la *ravanastron*. Arcuşul este făcut din trestie şi puţin mai lung decît al acestui instrument.

În figura pe care o avem aci, se vede forma ce are *omerti* (fig. 2).

Astfel fură cele întîi încercări în emiterea sunetelor produse prin frecarea arcuşului pe coarde, care unele erau făcute din bumbac uns cu gume, altele din intestinele animalelor. Această invenţie a fost cea mai renumită şi mai fecundă pentru viitorul artei.

Dacă trecem în Arabia, vedem că cel mai vechi instrument cu arcuş este *kemangeh a'gouz*. Uitîndu-ne la forma lui, îndată observăm că *omerti* din India i-a servit de model ; corpul instrumentului atît în *omerti* cît şi în *kemangeh a'gouz* e făcut dintr-o nucă de cocos, avînd mai multe spărturi, pentru a pune în comunicaţie aerul din afară cu acel dinăuntrul instrumentului, singura diferenţă existînd în numărul bortelor, care sînt mici şi în mare număr în instrumentul arab. *Kemangeh a'gouz* are corpul lui străpuns prin o vargă de fier, care-i serveşte de picior. El este lung de 25 centimetri, pe dînsul se reazemă instrumentul de pămînt cînd se cîntă din el. La ambele aceste instrumente tabla de armonie este făcută dintr-o piele fină lipită pe marginile nucii de cocos. Cele două coarde ale acestui instrument sînt cu totul curioase, fiecare coardă e făcută din 60 de fire de păr negru de cal. Arcuşul în genere este făcut dintr-o vargă de lemn de frasin, încovoiat în forma unui arc, viţa de păr este aninată de o verigă, care şi aceasta este aninată de mai multe cordeluţe învelite cu mătase. Formele instrumentului şi ale arcuşului sînt reprezentate aci (fig. 3).

Pentru a cînta din *kemangeh a'gouz*, muzicantul arab şade jos după maniera orientală, rezemînd piciorul instrumentului pe pămînt, îl ţine cu mîna stîngă, răsturnînd mîna dreaptă pentru a ţine arcuşul. Pentru a nu cînta pe ambele coarde deodată, el întoarce instrumentul ce se reazemă pe piciorul său, cînd într-o parte, cînd într-alta.

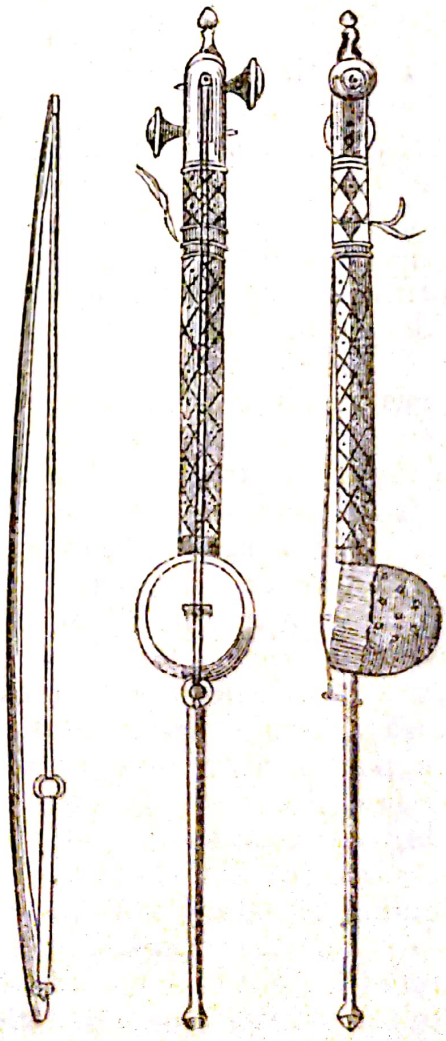


Fig. 3



Scanned with OKEN Scanner

Figura 4 ne arată în acelaşi timp poziţia executantului şi aceea a instrumentului.

Fig. 4

Sunetele produse de acest instrument sînt surde, răguşite şi confuze. Cu toate acestea, plac foarte mult populaţiilor asiatice.

Alt instrument primitiv cu arcuşul la arabi este *rebab*, cunoscut în tot Orientul, cu una sau cu două coarde. Acel ce are o coardă se numeşte *rebab-ech-chae'r*, rebab al profetului, fiindcă muzicantul care acompaniază naratorul sau improvizatorul susţine totdeauna acelaşi son, pentru a împiedica vocea de a se ridica, sau a ieşi din tonul cu care a început. Acel ce are două coarde se numeşte *rebal-el-moganny*, adică rebab al cîntăreţilor. Aceste instrumente au aceeaşi construcţie. Înălţimea totală a instrumentului *rebab* e de 92 de centimetri; diferă de *kemangeh a'gouz* în aceea că corpul instrumentului este un trapez şi partea superioară este paralelă cu baza, avînd laturile şi de o parte şi de alta egale. Toate patru laturi sînt de lemn. Tabla de armonie şi dosul sînt formate din o filă de pergament, bine întinsă şi lipită de margini. Gîtul are o formă cilindrică, cuiele sînt puse la capătul lui, pe o parte şi pe alta; numărul lor depinde de la numărul coardelor. O vargă de fier străpunge corpul instrumentului şi formează un picior pe care se reazemă în pămînt cînd se cîntă din el. Forma acestui instrument împreună cu arcuşul său (fig. 5).

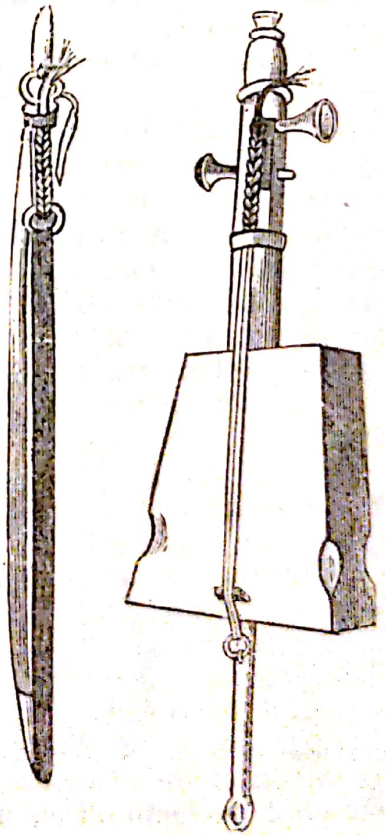


Fig. 5

Afară de aceste instrumente, mai este şi *kemangeh farkh* care nu e decît o reducţiune a lui *kemangeh a'gouz*. Acest cuvînt însemnează *jumătate de kemangeh*. El consistă tot dintr-o jumătate de nucă de cocos şi seamănă în totul cu *kemangeh a'gouz*.

Toate aceste instrumente pe care le-am descris nu sînt, propriu-zis, destinate a figura între ceva în domeniul artei, ele aparţin muzicii primitive şi populare, care totdeauna a precedat adevărata artă.



Scanned with OKEN Scanner

Instrumentele care aparţin muzicii cultivate, ca arta în India, sînt : *Saroh şi Sarungie*. Ele diferă foarte mult de *ravanastron* şi de *omerti*, deşi îşi au originea lor de la acestea. Figura ce urmează (fig. 6) ne arată forma instrumentului *Saroh* în două poziţii diverse.

Lungimea totală a acestui instrument este de 66 de centimetri, lărgimea cea mai mare, de 27 de centimetri. Tabla de armonie este o piele de gazelă preparată şi lipită pe marginile cutiei sonore. El are trei coarde.

Acest instrument este împodobit cu diferite ornamente desenate şi lustruit cu multă delicateţe. În India, cele mai renumite şi stimate instrumente de acest fel sînt acele fabricate în oraşul Patna.

Instrumentul *sarungie, saringée* sau *sarangie* îşi trage originea de la *saroh*, şi e cu mult mai perfecţionat decît acesta. *Sarungia* este de două feluri : aceea care are trei coarde de intestine şi cinci coarde metalice şi aceea care are patru coarde de intestine şi unsprezece metalice.

Cea dintîi este *Sarungia* din oraşul Bénarés. Ea are o construcţie elegantă, cu diferite ornamente făcute cu mult gust, precum se vede în figura 7. Lungimea totală a instrumentului e de 54 de centimetri. Cele trei coarde de intestine sînt prinse de cuiele care se află la capătul gîtului ; ele sînt aşezate pe scăunaş, pentru ca să vibreze cînd vor fi atinse cu arcuşul.

Celelalte coarde metalice sînt aninate de cele cinci cuie care sînt într-o parte a instrumentului. Ele trec pe sub scăunaş.

Cea de a doua este *sarungia* din Bengal, şi acea din districtul *Moursed* sau *Mourched-Abad*. Ea se fabrică în oraşul ce are acelaşi nume.

Lungimea totală a acestui instrument este de 48 de centimetri. Coardele, atît cele de intestine, cît şi cele metalice, sînt aşezate tot ca şi la *sarungia* din Bénarés.

În Arabia, instrumentul care aparţine muzicii cultivate, ca artă, este *kemangeh roumy*, cu patru, cu şase şi cu douăsprezece coarde, din care unele sînt de intestine, iar altele de metal ; aceste coarde sînt aşezate de asemenea ca şi în *sarungii*.

Transportîndu-ne acum în Europa şi examinînd puţin cele mai vechi monumente şi cele dintîi cercetări făcute asupra instrumentelor cu arcuş, vedem rudimentele instrumentelor pe care le-am văzut deja, căci în această privinţă, putem zice cu certitudine că totul ne-a venit din orient.

Nici o urmă despre existenţa instrumentelor cu arcuş nu se afla în Europa înainte de secolul al optulea sau de începutul celui de-al noulea.

Aci ne vom încerca a căuta analogiile instrumentelor cu arcuş, din Occident, cu acele primitive din India, pe care le-am văzut ; pe urmă, vom arăta, pe cît ne va sta în putinţă, transformările gradate prin care au trecut.

În Europa, cel mai vechi instrument cu arcuş este *crouth* sau *crwth*. Aci se prezintă chestiunea de a se şti dacă instrumentul *crouth* pe care-l vom descrie înainte, sub ambele sale forme, a fost un instrument inventat de către Bretoni, precum pretinde bardul Edouard Jones, sau numai perfecţionarea unui model grosolan şi primitiv. Această problemă pare a fi rezolvată de către poetul Venance Fortunat, prin expresia



Scanned with OKEN Scanner

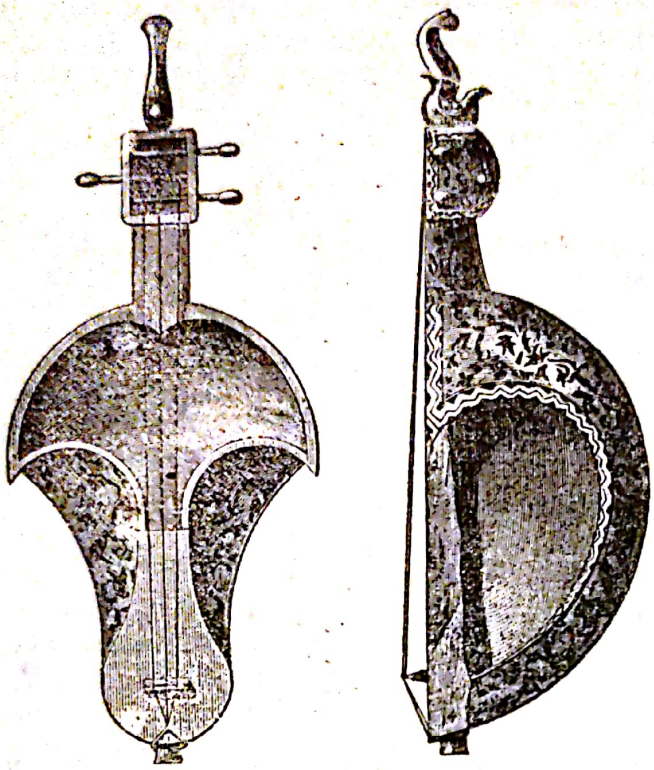


Fig. 6

de *Chrotta Britanna* (crouth Breton). Acesta ne pare cam greu de admis, căci ne întrebăm, făcînd obiecţiunea următoare : cum se poate ca un instrument precum este *crouth,* chiar în forma sa cea mai simplă, să poată avea o cutie sonoră, compusă dintr-o tablă de armonie, cu o alta posterioară, lipite la un loc prin nişte benzi late (éclisses) avînd un gît, un scăunaş şi mai multe coarde aninate de nişte cuie ce se află dinapoia părţii superioare a gîtului ? Ideea unui asemenea instrument desigur nu poate fi primitivă. Înţelegem în invenţiunea grosolană şi primitivă din India a instrumentului *ravanastron :* orişicine ar fi putut anina nişte coarde pe un cilindru de lemn şi a le pune în vibraţie prin frecarea a nişte păr de cal. Nu se poate crede însă că un instrument ca *crouth,* care cere oarecare îngrijire în fabricarea lui şi un talent a fabricantului, să fi fost numai o încercare din timpurile primitive.

E de crezut că celţii, care se trag din rasa indogermanică la o epocă foarte veche, străbătînd din India în diferite părţi ale Europei, să fi adus cu ei modelul instrumentului cu arcuş diform şi grosolan al timpurilor primitive ale Indiei, care astăzi, ajuns în cea mai de pe urmă perfecţiune, ne încîntă şi ne transportă sufletul sub degetele virtuoşilor.

Instrumentul *crouth* este de două feluri : cu trei coarde şi cu şase. Cel cu trei coarde se numeşte *crouth trihant* adică *crouth* cu trei coarde.

Un manuscris din secolul al unsprezecelea al mănăstirii Saint-Martial de Limoges şi care se află la Biblioteca naţională din Paris, sub nr. 1118 a manuscriptelor latine, conţine cîteva figuri

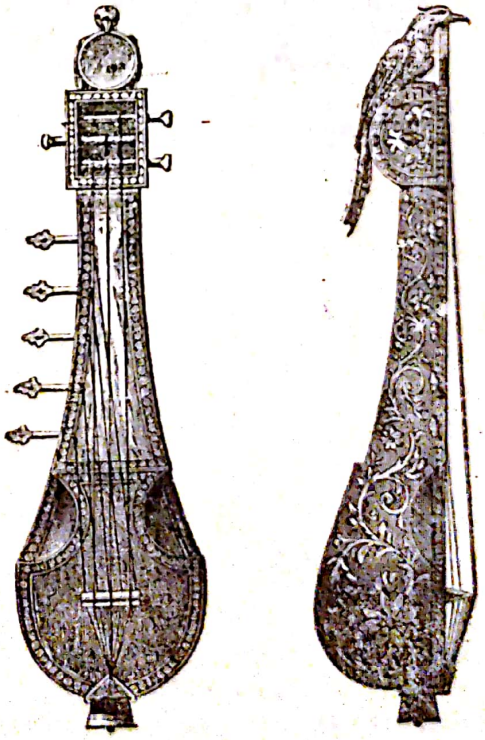


Fig. 7



Scanned with OKEN Scanner

de instrumente desenate într-un mod grosier, între care se află și un individ încoronat, ținînd în mîna stîngă un *crouth* cu trei coarde, iar în mîna dreaptă arcușul, cu care cîntă pe coarde. Iată aci acea figură în care se vede locul pe unde trece mîna stîngă pentru a atinge coardele (fig. 8).

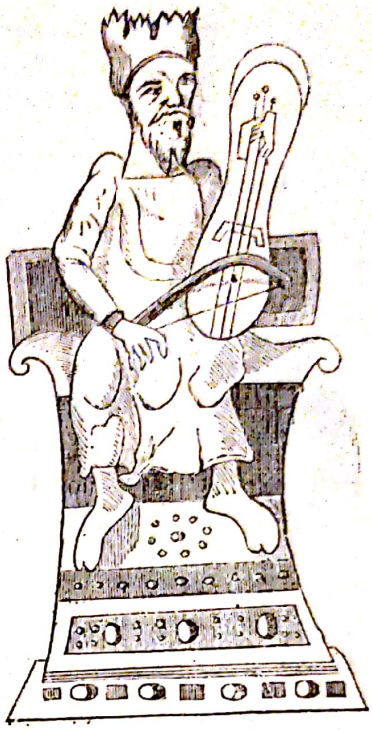


Fig. 8

O altă figură, ce reprezintă un *crouth trihant*, se vede printre ornamentele externe ale mănăstirii de Melross în Scoția, care fu zidită în cei întîi ani ai secolului al patrusprezecelea, sub guvernul lui Eduard II. De aici se vede că în timpurile acele *crouthul trihant* era usitat.

Nu putem determina anume timpul cînd *crouthul* perfecționat cu șase coarde a succedat *crouthului trihant*. Nu avem asupra acestui punct nici o noțiune pozitivă. Bardul Eduard Jones ne spune, în *„A Dissert on the Musical Instruments of the Welsh“*, că acesta din urmă era mai puțin stimat, neputînd produce o armonie așa de completă.

Din figura *crouthului* cu șase coarde, pe care o dăm aci, (fig. 9) vedem că el are forma unui trapezoid, e puțin bombat, lungimea lui totală e de 57 de centimetri, lărgimea cea mai mare de 27 de centimetri. Grosimea cutiei sonore *(caisse sonore)*, făcută din două table de lemn de *sycomore (smochin)*, unite prin benzi *(eclisses)*, e de 5 centimetri, iar lungimea gîtului, de 28 de centimetri.

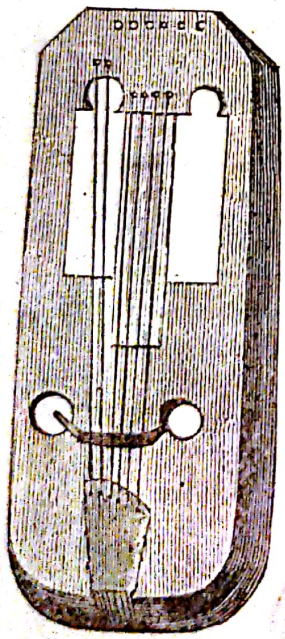


Fig. 9

Două din cele șase coarde ale instrumentului sînt în afară de gît ; ele sînt pulsate liber *(à vide)*, cu degetul cel mare al mîinii stîngi ; celelalte patru coarde care sînt deasupra gîtului servesc pentru a se cînta pe dînsele cu arcușul.

Tabla de armonie este spartă în două locuri, formînd două borte rotunde, cu un diametru de 3 centimetri. Ele servesc de auz *(ouies)* instrumentului. Scăunașul nu este convex ca acel al violinei ; el este mai mult drept. Din această circumstanță rezultă că arcușul, trecînd pe coarde, trebuia să le atingă pe toate deodată. O particularitate a scăunașului, demnă de observat la acest instrument, consistă în neegalitatea picioarelor ce are scăunașul, și în poziția lui. El sta puțin înclinat spre dreapta fiind așezat într-o poziție oblică. Piciorul stîng are o lungime de 7 centimetri ; el intră în interiorul instrumentului prin auzul stîng și se reazemă pe tabla din fund, în timp ce piciorul drept, care are o înălțime aproape de 2 centimetri, se reazemă pe tabla dinafară, aproape de auzul drept. Astfel, piciorul stîng ține loc de inimă *crouthului* ca și



Scanned with OKEN Scanner

la violine, și servește în același timp a pune în mișcare tabla, fundul și masa de aer, conținută înăuntrul instrumentului. Grosimea coardelor *crouthului* sînt proporționate ca și în instrumentele noastre. Coarda a șasea *(sol)* se numea *vyrdon* în limba celtică ; coardele grave s-au numit pe continentul Europei *bourdon*, începînd din evul mediu și pînă în a doua jumătate a secolului al optsprezecelea. Numele *bourdon* deriva evident din *vyrdon*.

*Crouthul* a fost puțin cîte puțin părăsit. Daines Barington ne spune că în anul 1770 n-a întîlnit în Gallia pe nimeni altul cîntînd decît pe bardul John Morgan. În 1801, Bingley a auzit un altul în Caernarvon. Astăzi poate nu mai există nici un Welche care să știe a cînta ; instrumentul desigur va dispărea pentru totdeauna. *Crouthul trithant* sau cu trei coarde, părăsit de mult timp, acuma este singurul ce se mai află încă în mîna trubadurilor ambulanți.

După ce am vorbit despre instrumentul *crwth* sau *crouth*, să examinăm puțin dacă el a influențat întrucîtva asupra originei transformării instrumentelor cu arcuș care sînt în uz pe continentul Europei.

M. Hersart de la Villemarqué a crezut să găsească *crouthul* în Bretania în mîinile barzilor ce cer milă, căci ne spune că „Ei se acompaniază cu sunete foarte puțin armonioase, dintr-un instrument de muzică cu trei coarde numit *rebec*, din care se cîntă cu un arcuș, și care nu este altă ceva decît *Krouz* sau *róta* barzilor din Gallia și a bretonilor din secolul al șaselea". *Rebecul* la început n-a avut decît una sau două coarde. El este îngust către gît, lărgindu-se și rotunjindu-se puțin cîte puțin către extremitatea sa inferioară. Cel mai vechi desen care să ne reprezinte un instrument de specia aceasta e acel extras de Abatele Gerbert dintr-un manuscris din secolul al nouălea ; el nu are decît o coardă, auzurile *(ouies)* sînt semicirculare și coarda este așezată pe scăunaș. În figura ce urmează (fig. 10) se vede acest instrument împreună cu mîna ce poartă arcușul pe coarde.

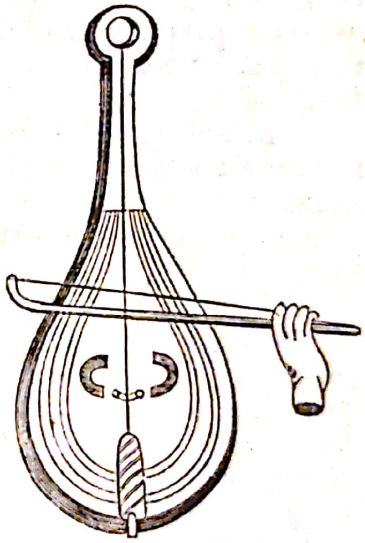


Fig. 10

În secolele următoare, monumentele ne înfățișează mai multe figuri de instrumente care se apropie mai mult sau mai puțin în forma lor de *crouthul trithant*. Instrumentele din specia aceasta n-au decît două sau trei coarde. Instrumentul *rubèbe* ce se ține de această specie nu are decît două coarde ; Jérome de Moravie, dominican din secolul al treisprezecelea, ne spune că el avea niște sunete grave.

Instrumentul acut din aceeași specie avea trei coarde. În Franța, în secolul al doisprezecelea, treisprezecelea și patrusprezecelea se numea *gigue ;* în secolul al cincisprezecelea, pentru prima oară, se numi *rebec*. Nemții le numeau *Geige ohne Bunde* (viole fără benzi, *violes sans eclisses)*. În figura următoare (fig. 11) se vede forma ce avea.



Scanned with OKEN Scanner

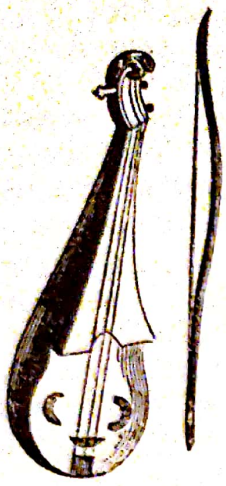


Fig. 11

*Rubebul, giga*, cele patru clase în fine ale speciei *rebecului* ce ieşit-au deja în secolul al cincisprezecelea, şi anume *dessus, alto, tenor* şi *basse*, erau instrumentele populare ce se găseau în mînile trubadurilor, şi care serveau în genere pentru dans şi pentru cîntăreţii de pe străzi.

Adeseori basul la aceste specii de instrumente era executat de către un monocord sau de către *trompeta marina* care avea numai o coardă ce trecea peste un scăunaş, şi care era întinsă prin mijlocirea unui mecanism cu resort. Din el se cîntă cu degetul cel mare al mînii stîngi. Arcuşul era un arc foarte încovoiat, pe care muzicantul îl ţinea cu mîna sa cea dreaptă. Cealaltă clasă de instrumente numite *vielle* sau *viole*, compuse din două table, unite între ele prin benzi (eclisses), avînd tipul lor primitiv în *crouthul trithant*, erau mai perfecţionate şi aparţineau muzicii cultivate ca artă.

Asemenea instrumente *vielle* sau *viole* se zăresc pe diferite monumente încă de pe la sfîrşitul secolului al unsprezecelea. Cele mai vechi au pînă la patru coarde. Un autor anonim din secolul al treisprezecelea [1] atribuie invenţia violei cu patru coarde unui aşa-numit *Albinus*, despre care nu avem nici o dată pozitivă în ce timp anume a trăit şi ce a fost el.

În secolul al treisprezecelea, multe viole au cîte 5 coarde pe monumentele unde sînt reprezentate. Forma acestor instrumente este totdeauna aceea a ghitarei, şi ea se vede însă pînă în secolul al patrusprezecelea ; absenţa scăunaşului este o particularitate de observat în aceste figuri, care toate au forma ce se vede în fig. 12.

Printre numărul cel mare de *viole* sau *vielle*, pe care le găsim pe monumente, în manuscrise şi în scrierile ce au o dată mai apropiată de timpurile noastre, găsim că la unele *viole* se află scăunaş, iar la altele lipseşte cu totul, deşi sînt din aceeaşi epocă. Aşa, trei figuri ce se află pe faţada mănăstirii Saint-Dénis, construită în secolul al XII-lea, reprezintă viole cu cinci şi trei coarde, care au scăunaş. Faţada bisericii Nôtre-Dame de Chartres, care este tot din secolul al XII-lea, reprezintă în nişte

Fig. 12

[1] De diversis monochordis, tethrachordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis etc. ex quibus diversa formantur instrumenta musicae, cum figuris instrumentorum. Acest tratat se află într-un manuscris ce cuprinde diferite scrieri asupra muzicii ; el se află în biblioteca Universităţii din Gand, sub nr. 171.



Scanned with OKEN Scanner

sculpturi o violă cu trei coarde cu scăunaș. Într-un geam al mănăstirii de Bon-Port în Normandia, din secolul al XIII-lea, se vede un înger ținînd în mînă un *rubèbe* cu două coarde fără scăunaș.

Într-un roman francez din secolul al XIV-lea (manuscris nr. 6737 din Biblioteca națională din Paris) se vede o violă cu cinci coarde avînd scăunaș, dar un *rebec* cu trei coarde care se află în *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (mss. din secolul al XV-lea, nr. 6731 aceeași bibliotecă) precum și o violă mică, tot cu trei coarde, ce se află într-un manuscris cu nr. 6819, aceeași bibliotecă, și din aceeași epocă, nu au scăunaș. Într-un manuscris cu nr. 4316 aceeași bibliotecă, intitulat *Proverbes et Adages*, din secolul al XVI-lea, se vede o violă cu patru coarde, avînd scăunaș. Cu toate aceastea, la aceeași epocă, doi bărbați învățați, Ottmar Nachtgall și Martin Agricola, care s-au ocupat special cu materia ce tratăm, au reprezentat în scrierile lor viole cu coardele legate de un cordar, ce seamănă cu acela al ghitarei, și care nu au scăunaș, precum se vede în figura următoare (fig. 13).

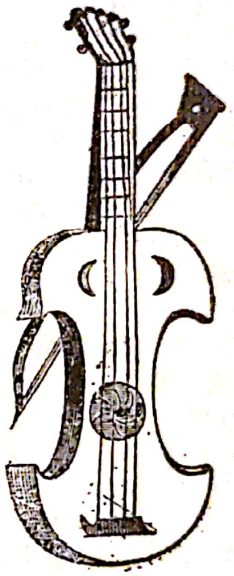


Fig. 13

Era cu neputință ca arcușul să nu atingă pe toate patru coarde deodată, la asemenea instrumente. Lipsa scăunașului, în cîteva monumente din evul de mijloc, și în figurile publicate de Ottmar Nachtgall și Martin Agricola, nu poate fi atribuită decît desenatorului care a uitat să-l deseneze, din nebăgare de seamă. Probă despre ceea ce am zis, în privința acestor doi autori, este că contemporanul lor, Silvestre Ganasi del Fontego, care a scris un tratat special pentru arta de a cînta din violă, a reprezentat în frontispiciul cărții sale un concert în care se văd mai multe viole avînd scăunașe.

Nesiguranța în executare făcuse pe cei vechi a face pe gîtul acelor instrumente despărțituri (cases), întocmai ca la ghitară, spre a le arăta locul unde trebuia să pună degetul, pentru formarea intonației, astfel cu ele în loc să fie instrument cu sunetele variabile pentru justețea absolută, ajunsese a fi instrumente cu sunete fixe și temperate.

Cu cît muzica adevărată și armonia începu a se perfecționa, cu atît se făcu o mare schimbare în construcția violei. Precum vocea era împărțită în acută sau *soprano*, mai puțin acută sau *contralto*, în mijloc, sau *tenor*, și gravă sau *bas*, așa și fiecare specie de instrument avu familia ei completă, care reprezenta aceste patru specii de voci. Viola, oboe, flautul și alte instrumente avură sopranul, alto, tenorul și basul lor, cîteodată chiar și contrabasul lor. Această diviziune se menține și pînă astăzi, mai ales la instrumentele cu coarde. Cele mai vulgare instrumente avură cvartetul lor complet. Așa, în cartea lui Agricola, se vede sopranul, alto, tenorul și basul instrumentului *rebec*, toate avînd cîte trei coarde, cu un scăunaș triunghiular, pentru că arcușul să nu atingă mai multe coarde deodată.



Scanned with OKEN Scanner

În întîia jumătate a secolului al XVI-lea, observăm mai multe variaţiuni în forma, dimensiunea şi modul de a acorda *viola*. Cartea lui Agricola, *Musica instrumentalis*, imprimată în 1529, ne prezintă un cvartet complet de viole mici avînd fiecare cîte trei coarde. Agricola le numeşte *Kleine Geigen mit Bünden und mit dreien Seiden* (viole mici cu benzi şi cu trei coarde). Ca la toate instrumentele de această specie, gîtul lor era împărţit în şase despărţituri (cases). Michael Praetorius ne spune în *Organographia* sa, imprimată în 1619, că în timpurile vechi violele aveau cîte trei coarde, şi că erau şi de acelea care aveau patru şi cinci coarde. Martin Agricola, tot în cartea sa *Musica instrumentalis*, ne arată figurile violelor cu patru coarde, ce compuneau cvartetul, că erau asemenea ca şi violele cu trei coarde.

Ganasi del Fontego ne spune că *violele* italiene aveau cîte şase coarde, avînd pe gîtul lor şapte despărţituri. Michael Praetorius, în cartea sa *Syntagmatis musici tomus secundus, De organographia* p. 25, ne arată că germanii, în cea dîntîi jumătate a secolului al XVII-lea, făcură mari transformări în *violele* lor. Aşa vedem că cvartetul de *viola di gamba* avea proporţiile formei mai mari, şi că acordul ei era mai jos; vedem asemenea că *violeta* sau *soprano* avea trei, patru, cinci sau şase coarde, după împrejurări; alto n-avea decît trei sau patru coarde; tenorul, cinci sau şase, basul trei, patru sau şase şi contrabasul cinci sau şase. Toate aceste instrumente erau aşezate pe genunchi cînd se cînta din ele, afară de violoncel care era ţinut între picioare, şi de contrabas, din care nu se cînta decît stînd în picioare. Mai era o altă violă care avea bandele (eclisses) mai puţin ridicate decît ale *basului de violă*. Ea se numea *viola bastardă* şi era acordată prin cvinte şi cvarte.

După ce am văzut toate aceste feluri de viole, să nu uităm a vorbi şi despre *viola d'amore* şi *baritonală*, care, pe lîngă coardele lor ordinare de intestine, mai aveau şi altele de metal, aşezate sub gît şi scăunaş, care vibrau prin simpatie de cîte ori se cînta cu arcuşul din aceste instrumente; ele erau cunoscute în Ungaria şi Bohemia încă de la finele secolului al şaptesprezecelea, şi fură cultivate în Germania de artişti distinşi.

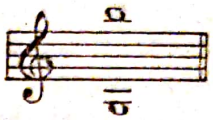
*Viola d'amore* a fost cunoscută în Constantinopole unde se află încă. E posibil că de acolo să se fi introdus în Ungaria, prin Serbia, Valahia şi Moldova. Nu mai rămîne îndoială că ea s-a introdus în capitala Turciei din India, trecînd prin Persia, căci principiul coardelor de metal se află deja în *sarungiile* Indiei despre care am vorbit. La noi, *viola d'amore* a existat pînă pe la începutul secolului, ea fu adusă desigur din Turcia şi s-a numit *Keman*, astăzi însă ea a dispărut cu totul, şi puţini poate au mai rămas care să fi văzut acest instrument şi să-şi mai aducă aminte de el.

Am ajuns către finele secolului al şasesprezecelea, şi pînă în această epocă nu găsim forma violinei de astăzi, cu toate că numele de *violină* se află menţionat într-o carte a lui Jean-Marie-Lanfranco, tipărită în Brescia în anul 1533. E greu de decis dacă el vorbeşte despre *violina* ce o cunoaştem astăzi, sau despre viola cea mică, care fu numită puţin mai tîrziu *violetta*. Louis Jacconi, în partea întîi din cartea sa



Scanned with OKEN Scanner

*Practica de Musica* tipărită în Venezia în 1596, vorbește într-un mod indirect și fără nici o desvoltare, despre gradul întinderii sunetelor la diferitele instrumente din timpul său, în numărul cărora se găsește și aceea a violinei, reprezentată în modul cum se vede aci. În adevăr, această întindere este a violinei, începînd de la coarda a patra liberă *sol*, și pînă la *si*, cu degetul al patrulea pe cantină (coarda cea subțire), căci în timpurile acele, trecerea de la poziția întîi la o alta mai înaltă era necunoscută.



Cu toate că violina exista în adevăr în Italia, numele ei însă nu se vede figurînd în cartea lui Ceretto, tipărită în 1601, în care se enumeră diferite instrumente.

Pozitiv știm că violina fu întrebuințată pentru prima dată în opera *Orfeo*, de Monteverdi, care fu reprezentată în Mantua în 1607. Cuvintele întrebuințate de către autor în descrierea orchestrei sale ne spun că alăturarea de două viole da *brazzo*, de trei basuri de *gambe* și de două contrabasuri de viole, erau și două violine mici ca cele franceze (duoi violini piccoli alla francese). Această numire de *violini piccoli a la francese* ne face să credem că schimbarea făcută *violei* nu este originară din Italia. În *Theatrum Instrumentorum* sau *Sciagraphia* de Michael Praetorius, publicată în Wolfenbuttel în 1620, găsim forma violinei astfel cum se află astăzi.

Existența violinei și întrebuințarea ei la noi în România s-ar părea că datează încă de pe la anii 1512, dacă ne uităm la un tratat scris în românește, la Neagoe Basarab domnul Țării Românești [1], în chip de povățuire către fiul său Teodosie, despre purtarea ce trebuie să țină un domn în timpul ospețelor, și în care se află cuvintele următoare : „și iarăși se cade domnului să aibă la masa sa multe feluri de tobe și de *vioare* și de surle de veselie.“ În această enumerare a instrumentelor de muzică, ce era în uz pe atunci, vedem și *vioara*. De aci am putea conchide fără cea mai mică îndoială că *violina*, care și astăzi în Valahia se numește *vioară*, exista deja în timpurile acelea. Deși însă, cuvîntul *vioara* însemnează tot aceea ca și *violina*, totuși nu putem admite că violina sau scripca, cum s-a numit și se numește încă în Moldova, să fi existat pe la anii 1512 ; căci din toate cercetările făcute rezultă că cel mai vechi fabricant care să fi făcut *violine* a fost Gasparo di Salo, și a lucrat de la anii 1560 pînă la 1610. Vioara enumerată de Neagoie Basarab printre celelalte instrumente de muzică nu poate fi alta decît *viola*[2] care, după cum am văzut, exista cu mult mai înainte de 1512. E probabil că mai tîrziu introducîndu-se *violina* în Valahia și văzîndu-se că ea are aceeași formă ca și viola, cu deosebire numai că era mai mică, să se fi numit poate *vioara mică*, și apoi, *viola* dispărînd cu totul, nu a mai fost nece-

---

[1] Vezi *Arhiva istorică a României* de P. Hasdeu, București, 1865, tom. I, documentul nr. 311.

[2] În limba noastră de multe ori în cuvintele derivate litera *l* aflată între două vocale se preface în *r*, așa : *latinește viola*, vioare (floare), *mola*, moara, *palumba*, porumb, *malum*, măr, *coelum*, cer, italienește *fanale*, fanar și altele.

sitate a se face distincție de *vioara mică* și *vioara mare*, rămînînd astfel numai numele simplu de *vioară*.

Cu aceasta am terminat noțiunile cele mai necesare relative la originea violinei și la diferitele încercări făcute în construcția formei ei, care a rămas neschimbată, sînt acuma mai bine trei sute de ani. Astăzi violina se află ajunsă la un grad mare de perfecțiune prin renumiții fabricanți de violine ai Italiei, Stradivarius, Guarnerius, Amati și alții, care au ilustrat școala italiană și pe care încă pînă astăzi nimeni nu i-au putut ajunge.

Cea mai de pe urmă încercare în schimbarea formei violinei din timpurile noastre fu făcută de către un român. Ea se datorește principelui Grigorie Sturza. Forma ei se vede în figura ce o dăm aci. (fig. 14).

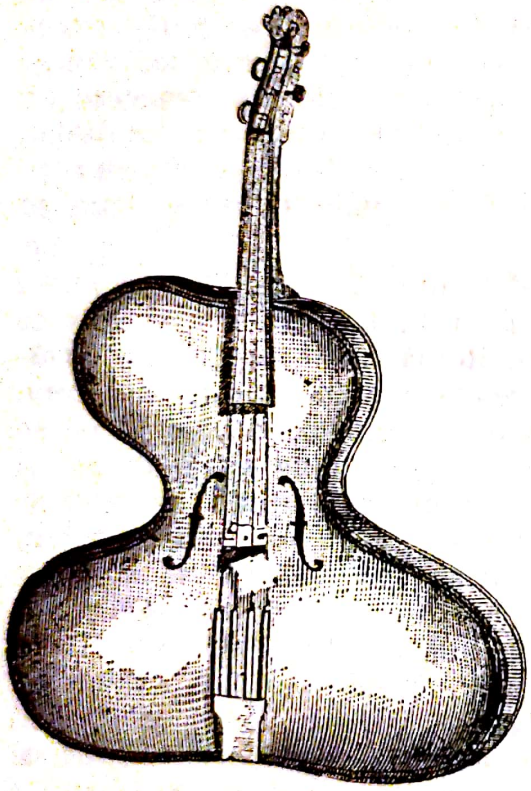


Fig. 14

Această violină, pe care Principele a numit-o *violino-harpe*, pentru că forma ei amintește oarecum harpa, a figurat la expoziția universală din Viena din anul 1873, într-un concert dat în sala Bösendorfer unde s-au executat mai multe bucăți de muzică de cameră ; cvartetul era compus de către ambii Hellmesberger, care cîntau prima și a doua *violina*, dl Kral *viola*, și dl Popper *violoncelul*. Atît viola cît și violoncelul erau făcute după invenția Principelui. Viola este cu mult mai mare decît violina, avînd aceeași formă. Violoncelul are forma unei ghitare și e cu mult mai mare decît violoncelul actual.

E de prisos a mai face elogiul *violinei-harpe*. Cu toții ne aducem aminte de concertul dat în Iași, nu de mult de către renumitul violonist Remenyi, în care am avut ocazia de a admira calitatea sunetelor grandioase ce posedă acest instrument și superioritatea ce are asupra celorlalte violine în ceea ce privește tăria sunetelor.

Cu altă ocazie vom vorbi despre construcția în genere a violinei și despre cei mai renumiți fabricanți italieni, germani și francezi.



Scanned with OKEN Scanner

# Despre întrebuinţarea clopotelor în muzică *

Originea clopotelor e foarte veche. Asupra datei cînd ele au fost inventate există cea mai mare controversă între arheologii cei mai renumiţi. Kircher o atribuie egiptenilor, care făceau — ne spune el — un mare vuiet de clopote cînd se celebra serbătorile lui Osiris. La evrei marele preot avea un mare număr de clopoţele de aur la vestmintele sale. În cartea eşirei, r. 24. „Şi au făcut clopoţei de aur şi au pus clopoţei pe poalele hainei împrejur printre rodii". Şi r. 25. „Clopoţei de aur şi rodioare pre poalele hainei împrejur ca să slujească după cum a poroncit Domnul lui Moisi." La atenieni preoţii Proserpinei chemau poporul la sacrificii cu un *clopot,* şi cei a Cybelei se serveau în misteriile lor. Perşii, grecii în genere şi romanii nu ignorau uzul lor. Lucien de Samosate care trăia în secolul întîi vorbeşte de un orologiu cu clopoţele. Cei vechi anunţau prin sunetul clopotelor orele de adunare în temple, la băi şi în pieţe şi trecerea criminalilor care se duceau la supliciu, şi moartea particularilor ; ei sunau un clopoţel pentru ca umbra defunctului să se depărteze de casă : *Temesae aque concrepat aera,* ne spune Ovid, *et rogat ut tectis exeat umbra suis.* După unii istorici Sîntul Paulin a introdus uzul clopotelor în biserici pe la anul 400 al erei noastre, fie pentru a chema poporul la oficiul divin, fie pentru a distinge oarele canoniale ; după alţii, Papa Sabinien care succeda Sfîntului Grigore le introduse pe la anul 606.

În Belbia, pe la an. 550, şi pe la mijlocul secolului IX-lea, în Orient. Cele întîi clopote au fost trimise de veneţiani împăratului Mihail, care le-a pus în biserica sfînta Sofia la Constantinopole. Clopotele fură introduse în Sviţera pe la anul 1020, şi înainte de a fi ele întrebuinţate se făcea la toacă care erau nişte scînduri în care se lovea şi le numeau scînduri sacre. Acest uz trecu apoi în bisericile orientale, dar nu ţinu mult timp şi înceta cu totul după luarea Constantinopolului de către turci care-l desfiinţează, zicînd că vuietul clopotelor tulbura liniştea sufletelor care rătăceau în aer. Cu toate acestea, acest obicei a mai rămas încă şi pînă astăzi în muntele Atos şi în cîteva locuri depărtate ale Greciei. Clopotele, în acele părţi unde au fost oprite, s-au înlocuit prin toacă (par un ais appelle symandre), o bucată de scîndură asupra căreia se loveşte cu două ciocănaşe de lemn, în multe locuri toaca

---

* Manuscris autograf, în cerneală, 3 p. (incomplet), redactat în anul 1882.



Scanned with OKEN Scanner

este făcută și de fier, pe care o lovește cu două ciocănașe de fier, precum e în mai multe mănăstiri, ea se află așezată în turnurile bisericilor, dar e totodată și portatoare, grecește sfînta toaca se numește αξιονσιδήγου Se crede că introducerea clopotelor în bisericile noastre e înainte de 610, în secolul VI-lea dacă la noi în armată s-au întrebuințat clopote, intrarea boierilor în comun se făcea în mijlocul sunetelor clopotelor, asemenea și intrarea în mănăstire a Mitropoliților. Înainte de a se pune clopotele în biserici, se sfințeau după turnarea clopotelor la noi în țară.

Despre tragerea clopotelor la înmormîntări ; clopotele se sfințeau înainte de a se pune în turnurile bisericilor. Multe părți sînt renumite prin mărimea și numărul clopotelor. În China sînt o mulțime. Se vorbește de un clopot foarte mare în Pégu care se zice că are un diametru de necrezut, de 30 metri. În Japonia se zice că sînt de aur masiv. Orașul Moscova posedă 1706 clopote. Acolo se află un turn numit Ivan-Velek, are 33 clopote enorme. Aproape de acest turn se află clopotul cel mai mare din Europa (Kremlin). Mărimea lui e 6 m 72, circomferința de 21,52, epaisseur du métal 46 centimetri și greutatea aproape 180 000 kg. Vom face mențiune aci și de clopotul numit Bourdon a Catedralei din Paris Nôtre-Dame, a catedralei din Viena și de clopotul din Rouen numit Georges d'Amboise.



Scanned with OKEN Scanner

# Die Musik-instrumente der Rumänen *

Von den wenigen Musikinstrumenten welche sich den Rumänen erhalten haben, scheint der *Buhai*, entscheidend das älteste zu sein. Sein Ursprung reicht in die Zeit der Römer zurück, welche auf diesem primitivsten Tonwerkzeug, während der Göttin Ops, die als die Beschützerin der Getreide galt, geweihten Opalienfeier, das Brüllen der ihr geheiligten Pflugtiere nachzuahmen suchte. Der „Buhai" besteht aus einem zylinderförmigen Holzfässchen, dessen Öffnung ein Lammhäutchen schliesst, welches in der Mitte von einem Pferdehaar durchzogen ist. Zieht man mit den Händen an diesem Haar so entstehen jene dissonanten Vibrationen, die das Brüllen der Ochsen treffend nachahmen. Der Buhai wird nur einmal jährlich gebraucht und zwar am Sylvesterabend, wenn die Jungen die Weihnachtslieder vortragen, von Haus zu Haus gehen, um ihre Seelenswünsche für das kommende Jahr anzubringen. Während der eine das Lied vom „Pfluge" vorträgt, und ein anderer unaufhörlich eine Glocke in Bewegung setzt, lässt ein dritter den Buhai (Ochsen) erbrüllen. Natürlich hat auch die Glocke ihre symbolische Berechtigung, denn der den Pflug ziehende Ochse muss seine „Talanca" am Halse haben, Justinian verfügte schon seinerzeit, dass der Bösewicht, der dem Ochsen die Talanca rauben will, dem Arme der Gerechtigkeit anheimfalle.

Dem Buhai zunächst folgt der „*Bucium*" vom Lateinischen buccium oder buccina, dessen Ursprung Türken, nach anderen von den Ägyptern erfunden worden sein, von denen es die Juden entnommen haben sollten. Bei den Griechen scheint die Fanfare erst zu Homers Zeiten in Anwendung gekommen zu sein. Wenigstens erwähnt er ihrer erstmalig in seinem Gedicht „Der Krieg der Frösche mit den Mäusen".

Häufiger, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Arten, finden wir die Fanfare bei den Römern. Die meistangewandte war aber die *Tuba*, deren Tonklang schreckenerregende Wirkung im Kriege hatte ; sie war im Gebrauche auch während der Friedenszeiten, bei den öffentlichen Spielen oder bei den Opferfesten und Begräbnissen. Eine andere Art Fanfare war der *Lituus*, der an den unteren Saiten gebogen war. Dann folgt auch der *Cornu*,

---

* Publicat în : *Das Literarische Rumänien*, Bukarest, 1, nr. 4, April 1889, S. 140—145.



Scanned with OKEN Scanner

der nach Verone, aus einem Stierhorn bestand. Weiter ist die kurvenförmige metallische Fanfare zu erwähnen.

Gleich den Römern, war auch bei den Rumänen der Gebrauch des „*Bucium*'s" vorzufinden ; er war das Musikinstrument des Krieges. Er gab das Signal zum Krieg und vereinigte die verstreuten Teile des Heeres. Wie aus den alten Chroniken und Volksgedichten ersichtlich ist, war der „Bucium" nicht nur aus Lindenholz, sondern auch aus Metall angefertigt.

Und als den Sennen er nicht fand,
Tat in den Busen er die Hand
Und griff zum goldenen Bucium bald,
Und blies drei mal, dass es erhallt,
Mit Macht durch Tal und Waldesraum
Die Blätter fielen ab vom Baum.

Der „Bucium", wie sich dessen heute die Hirten bedienen, hat die Form eines kurvenförmigen Rohres, dessen oberer Teil einen Umfang von 55 cm hat.

Er wird aus Lindenholz gemacht und mit Weichselrinde umbunden damit das Holz nicht springe. Früher gab es berühmte Buciumspieler ; der bedeutendste war Senne Udria, welcher mit einer aussergewöhnlichen Kraft das Instrument blies. Wenn er vom Gipfel des Ceahlău-Gebirges seine Verse blies, so erdröhnten die Berge und Wälder ringsumher.

Ein Lieblingsinstrument der Rumänen ist die Flöte mit all ihren Arten und Abarten. Die Primitivste ist die „Telinca", welche aus einem zylinderförmigen Rohre, aus Bachweide oder Espenholz besteht. Es ist das einfachste primitivste Instrument, dessen Töne unklar sind und auf dem die monotonsten Verse geblasen werden können.

Eine andere Art Flöte ist die Trischca, vom slavischen Trockta abstammend — Rohr bedeutend. Sie ist insofern komplizierter als die Telinca, da sie 6 ovale Löcher hat, welche mittels einer brennenden Kohle gemacht werden.

Etwas vollkommner als die ersten 2, ist der „*Caval*" oder die Hirtenflöte, in der Walachei früher auch „flueroi" genannt. Er wird aus Bachweidenholz gemacht ; am unteren Ende läuft er enger als am oberen zu und hat 6 ovale Löcher in 2 Gruppen zu je 3 Löcher verteilt, die gegen 27 mm voneinander entfernt sind. Es ist die Lieblingsflöte der Hirten und ihre Töne sind weich und angenehm.

Ein sehr altes Blasinstrument ist die sogenannte „Flöte" mit dem..., denn wir finden sie schon bei den Griechen und Römern. Sie wird aus Bachweidenholz angefertigt, ist 30 cm lang und hat 6 Löcher, 14 mm voneinander entfernt. An dem Ende, durch welches geblasen wird, ist ein Kork befestigt, aber so, dass er einen kleinen freien Raum in der Röhre lässt, damit beim Blasen die Luft durchdringen kann.

Ein eigentümliches, aus mehreren Flöten zusammengesetztes Instrument ist der „*Naiu*" oder moscal, der bei den Griechen und Römern nur zum Zwecke ländlicher Tänze gebraucht wurde.

Die Römer nannten ihn fistula. Virgil sagt, dass ihn Pan erfunden habe. Plinius nennt ihn auch Syrinx.

Der Naiu bestand zuerst aus 5 aneinandergereihten und befestigten Röhren. In der Moldau hatte dieser 8. — Der Ton einer jeden Röhre



Scanned with OKEN Scanner

entsprach einer Note der Gamma. Heute hat er 18 Röhren, in der Walachei hatte er sogar 20—23 und noch mehr. Der bedeutendste Naispieler der Moldau war der Zigeuner Mihalaki Roschu ; doch beginnt der Naiu aus dem Gebrauche zu kommen. Dafür ist er in der Walachei ein sehr gesuchtes und gern angehörtes Instrument ; der Meister des Naiu's ist zur Zeit Anghelusch in Bukarest, der in den Arien der „Lärche" die höchsten Töne erreichte.

Eine Abart der Flöte ist der „*Cimpoi*" vom italienischen Zampogna — der Dudelsack, abstammend. Er gehört zu den ältesten Instrumenten des Altertums und stammt aus Asien.

Die Chaldäer, Assyrier und Juden haben ihn unter dem Namen Sumponiah, die Griechen unter dem der Symphonia und Samponia, die Römer unter dem des Utricularium oder der tibia utricularia (von utriculus, Bauch), gekannt. Wir wissen nicht bestimmt, wann er in Rom eingeführt worden war. Suetonius erwähnt darüber erstmalig in seiner Lebensbeschreibung über Nero.

In Indien, wo er unter verschiedenen Formen erscheint, wird er Fourt oder Magoudi genannt. Auch die Araber besitzen 2 Arten, unter dem Namen Sougarah und Argheoul bekannt.

In Rumänien ist er von jeher eines der beliebtesten Musikinstrumente der Bauern. Er besteht aus einem Ziegenfellsack, dessen Umfang 1 m und mehr erreicht. Ein Rohr, durch das geblasen wird, dient zur Einführung der Luft, welche ihren Ausgang durch eine andere Holzröhre findet, die Carava genannt wird, und an welcher der nach der Aussenseite des Sackes führende Teil 6 Töcher hat, die je 2 mm voneinander entfernt sind. An der entgegengesetzten Seite der Carave befindet sich eine andere aus 3 ineinander gefügten Teile bestehende Röhre, Hangu genannt, welche durch die aus dem Sack in sie strömende Luft, die einen Ausgang sucht, einen brummenden Ton hervorbringt. Um die dem Cimpoi eigentümlichen Töne hervorrufen zu können, befestigt man sowohl am oberen Teil des Carava, als auch an dem der Hanga, ein zungenförmiges Röhrchen, welches die ganze Zeit in der die Luft durch sie dringt, unaufhörlich vibriert.

Vergleichen wir nun die Flöten unseres Volkes mit denen der Römer, so finden wir eine überraschende Ähnlichkeit, sowohl in der stofflichen Anfertigung, in der Form, als auch in dem Gebrauch.

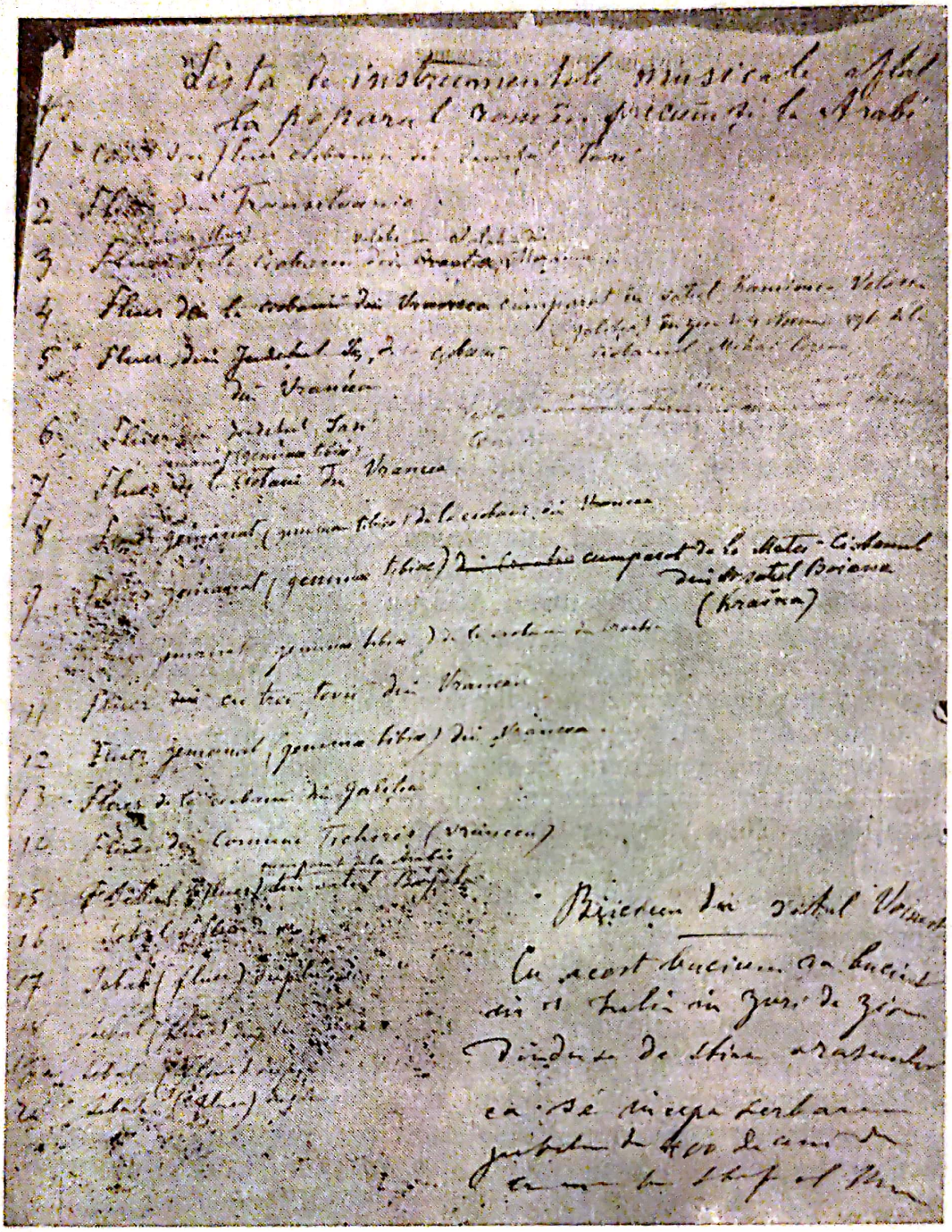
Den Römern gleich, verfertigten auch die Rumänen ihre Flöte aus Rohr-, Hollunder- Schirling-, Linden- und Buchenholz, u.s.w.

In einem der schönsten Volkslieder der Rumänen „Miorița", bittet der sterbende Schäfer, dass man ihm unter's Haupt folgendes legen soll.

Eine Flöt' aus Buchenholz,
Denn ihr Ton klingt gar zu stolz.
Eine Flöt' aus Knochen weiss,
Denn ihr Ton ist süss und heiss.
Eine Flöt, auch aus Hollunder,
Denn ihr Ton klingt wie ein Wunder.



Scanned with OKEN Scanner



Manuscrisul autograf al lui Teodor T. Burada privind instrumentele muzicale adunate de-a lungul călătoriilor sale în țară și peste hotare.



Scanned with OKEN Scanner

# Die Musik-instrumente der Rumänen*

## (II)

Ein vielgebrauchtes, volkstümliches Musikinstrument ist die *Cobza*, deren Ursprung in dem arabischen Instrument l a o u d (Laute) zu finden ist.

Es wird allgemein angenommen, dass die „Laoud" von dem persischen Philosophen Manes oder Manicheus, dem Gründer der Sekte der Manichäer, um das Jahr 207 nach Christi Geburt erfunden wurde. Das Wort „Laute", spanisch laoud, italienisch lituo, französisch luth, lateinisch testudo, stammt vom arabischen áoud oder oud, sowie Schale, Schild, ab als ouad oder abgekürzt laoud, der Schild, mit vorgesetztem Artikel, woraus nun das italienische lituo, das deutsche Laute, das rumänische lăută, entstanden sind.

Die Mauren waren diejenigen, die zuerst die Laute in Europa, zunächst in Spanien, eingeführt haben. Später finden wir dieses Instrument in Italien, Deutschland und dann auch in Rumänien.

Der berühmteste Lautenspieler war in Italien Vincent Galilei im 16. Jahrhundert, in Deutschland Silvius Leopold Weiss, ebenfalls im 16. Jahrhundert.

Wann bei uns die Laute eingeführt wurde, wissen wir nicht. Aber das Wort *lăutar*, das doch keine andere Bedeutung hat, als Lautenspieler, deutet darauf hin, dass dieses Instrument schon in früheren Zeiten in Rumänien bekannt war. Wann es aber eingeführt wurde, und zu welcher Zeit dasselbe wieder verschwand, darüber, trotz aller Nachforschungen, konnten wir keine näheren Daten finden.

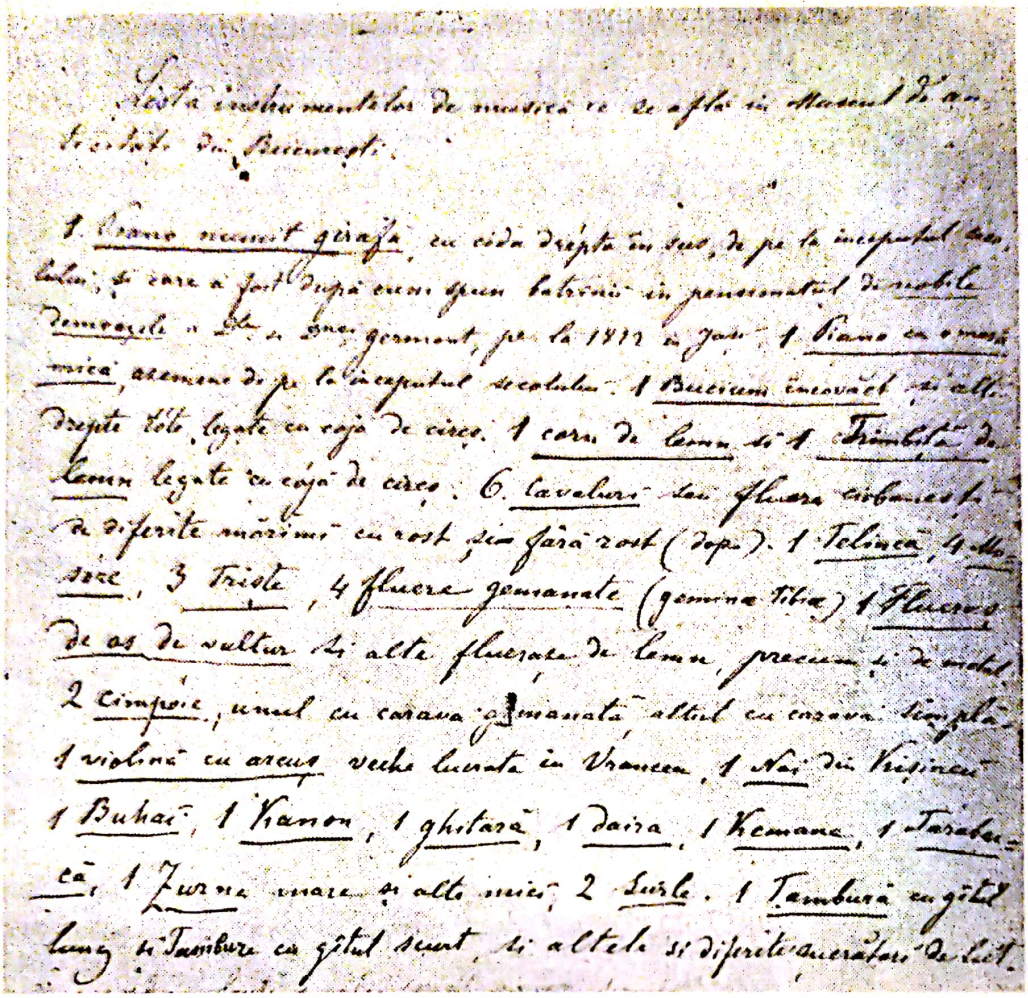
Constantin Stamati bemerkt in einer Note zu seinem „Imnul lăutei românești", dass die „lăuta" (Luth) eine Art von Geige war, mit zwei oder drei Saiten, auf welchen der Spieler mit einem Anschlug, während er mit der Linken die Töne seines Liedes griff ; daher hiessen, bei den Rumänen, die Musikanten „lăutari", während später, als an Stelle der Laute, die Geige (scripca) eintrat, diese Musikanten „scripcari" genannt wurden. Herr Stamati hat sich jedoch geirrt : das Instrument, welches er beschrieben hat, war eben nicht die Laute, sondern die Wielle, welche auch heute noch in den Händen der siebenbürgischen Bettler sich befindet und die von demselben Organ, mitunter auch lăută genannt wird.

---

* Publicat în : *Das Literarische Rumänien*, Bukarest, 1, nr. 5, Mai 1889, S. 184—192.



Scanned with OKEN Scanner



Lista instrumentelor muzicale depuse la Muzeul din București.

Wie es auch sein mag, scheint die „Cobza“ jüngern Alters als die „Laute“ zu sein.

Die *„Cobza“*, russisch cobza, türkisch copuz, besteht aus 5 fest zusammengekleisterten Ahornholzstücken und aus einem Tannenbrett, dem Harmoniebrett. Der Hals des Instrumentes ist kurz und breit und bildet mit dem Teil, an welchem sich die 10 Stimmnägel befinden, einen Stumpfwinkel. Die Saiten sind teils und teils Metallsaiten ; auf der Stimmentafel befinden sich mehrere Luftlöcher und der Resonanzboden hat eine Tiefe von etwa 25 Zentimeter.

Der berühmteste Lautenspieler dürfte, meines Wissens nach, der in Bessarabien derzeit lebende Tiru Cobzariu sein, dessen Talent, Begabung und die Art, wie er die schwierigsten Passagen auf seinem Instrument bewältigte, ich bewundern musste.

In den alten Volksliedern wird ein anderes Instrument erwähnt „Cobuzul“, welches heute gänzlich verschwunden ist. In dem Volkslied „Mihu Copilu“ finden wir folgende Verse :

Ein Kind des Gebirges
Stolz naht es und singet,

Das Cobuz erklinget
Ergötzend den Hain,
Denn süss ist der Schall des
Cobuzes aus Bein.

Und zum Schluss heisst es :

Und unter ihm rauscht es —
Das Rauschen des Hains ist's
Der wieder erhallet
Von stolzen Gesängen,
Von herrlichen Klängen
Entlockt dem Cobuz.

Diesen Versen ist zu entnehmen, dass der „Cobuz" ein aus Bein geformtes, wohlklingendes Instrument war ; in Bezug auf seine Form aber, der Zeit seiner Einführung bei uns, wissen wir eben nichts, Herr V. Alexandri machte folgende Bemerkung in einer Note zu seinem Gedicht „Mioritza" — dass der „Cobuz" ein „orientalisches Instrument" sei.

Ich habe auch unsere Alten befragt, welche das fragliche Musikinstrument niemals gesehen haben, sie haben nur gehört, dass dasselbe Drahtsaiten hätte, und dass in uralten Zeiten ein Arnaute — der Kapitän Nicolae Pelivan, stammend aus Neamtz, von Stadt zu Stadt den „Cobuz" spielend, wanderte.

Die Volkslegende erzählt uns, in Bezug auf den „Cobuz", folgendes : wenn das Weib eines arm verstorbenen Mannes nicht in der Lage war, über das tote Angesicht ein weisses Leintuch auszubreiten, so legte sie, nach einem alten Brauche, den Garntrümmer, aus denen sie ihre Leinwand sponn, auf den entseelten Körper hin, und, an den Toten gewendet, fängt sie zu weinen an und zu klagen :

Was liegst du da, du armer Mann,
Dem „Cobuz" gleich, die Saiten dran ?

Daraus folgt, dass der „Cobuz" viele Saiten hatte. Was mich nun anbelangt, so glaube ich, dass dieses Instrument nichts anderes war, als eine Art von „Cobza", bei uns, aus der Türkei eingeführt, worauf übrigens auch die Benennung „Cobuz" hindeutet, aus dem türkischen „copuz" stammend. An Stelle des „Cobuz" trat dann im Laufe der Zeit ein diesem ähnlich gebautes Instrument, welches den slavischen Namen „Cobză" erhielt, auf.

Ausser diesen bereits beschriebenen Musikinstrumenten, gibt es auch noch 2 andere, die aber nur in den unteren Volksschichten, insbesonders bei den Zigeunern vorzufinden sind : die „Drămba" und die „Dairaoa".

Die „Drămbă" finden wir schon in Asien, wo sie von den Griechen in Smyrna „biambo" genannt wurde. In Europa kennt man sie



Scanned with OKEN Scanner

ebenfalls so ziemlich lange, denn es wird ihrer schon in der Organographie von Praetorius (Wolffenbüttel, 1619) unter der Bezeichnung „Crembalum" erwähnt. Das Instrument besteht aus einem kleinen eisernen Ring, welcher in 2 parallel sich dehnende eisernen Stangen ausläuft. Zwischen diesen zwei Stangen befindet sich ein dünnes Stahlzünglein, welches mit dem Daumen der rechten Hand in Bewegung gesetzt wird, während das Instrument selbst mit der linken Hand an die Zähne gepresst wird. Der Klang der „Drămba", welche bei den Italienern spassa pentieri genannt wird, ist für das Ohr schwach, sogar unangenehm.

Als vorzügliche Drămbaspieler sind uns bekannt : der preussische Soldat Koch, unter der Regierung Friedrichs des Grossen ; in neueren Zeiten : Kunest, Deichmüller, Amstein u.a. Bei uns, in den Städten, spielen die Zigeuner die „Drămba".

Die „Dairaoa" befindet sich nur bei den zigeunerischen Bärenführern. Sie besteht aus einer über einem Holzreifen gespannten Schafshaut und aus mehreren an den Reifen befestigten Rädchen und Glöckchen. Der Zigeuner der seine Bären tanzen lässt, schlägt mit der Faust auf die Schafshaut oder fährt mit dem Mittelfinger über diese.

Dass die Dairaoa schon bei den Juden bekannt und bei den Griechen und Römern im Brauche war, müssen wir nicht mehr hervorheben. Die Franzosen nennen die Daiaraoa tambour de basque ; in Spanien wird diese oft gebraucht, hauptsätzlich beim Tanze.

Was nun die Instrumente anbelangt, welche von unseren Bojaren, in alten Zeiten, gebraucht worden sind, die zum grössten Teil aber verschwunden sind, nennen wir folgende : *Canonul, Tamburul, Neiul, Kemanul, Harpa* und die *Chitara.*

Das älteste von diesen Musikinstrumenten war der *Canonul.* Schon die heilige Schrift, Exod. Cap. XXXII, V. 19 erwähnt über den Canon. Bei uns wurde dieser um das Jahr 1792, unter Alexander Moruz, eingeführt, und zwar von den Zigeunern welche aus Constantinopol herkamen.

Dieser stammte aus Arabien, wo er auch heute noch im Brauch ist Abb. 12 zeigt uns eben solch einen Canon ; der aber, wie gesagt, gänzlich verschwunden ist. Der berühmteste Canonspieler war, wie uns die Alten erzählen, der Mundschenk (Paharnic) Vasile Ureche aus Botoșani. Wenige erinnern sich noch an diesen Mann.

*Der Tambur.* Dieses Instrument welches eine Länge von 1 m 34 cm hat, stammte aus Ägypten und Assyrien her ; von wo er zuerst nach Arabien und nachher in die Türkei seinen Weg nahm. Dieses Instrument hat 8 Drahtsaiten, welche mittels einer kleinen Feder in Bewegung gesetzt werden. Eine Abart des Tamburs ist der Tambur-bulgari dessen Länge nur 578 mm beträgt und der 4 Saiten hat — 2 aus Draht. F. J. Fétis in seiner „Histoire générale de la musique", Paris 1869, tom II, pag. 121 „spricht die Ansicht aus, dass der Tambur-bulgari, seinem Namen nach walachischen Ursprunges sein dürfte. Wir glauben jedoch, dass diese Annahme auf einen Irrtum beruht, da die Bezeichnung „Tambur-bulgari" eher auf einen bulgarischen Ursprung hinweist.



Scanned with OKEN Scanner

In der Moldau finden wir zunächst den Tambur im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhundertes, unter der Regierung des Fürsten Alexander Moruz ; in der Walachei war es Dionis Fotino, der Verfasser einer Geschichte Daziens, der dieses Instrument mit vollkommener Technik behandelte.

Auch der Tambur ist verschwunden und steht nirgends mehr bei uns im Gebrauch.

*Der Neiul*, wie uns die Alten erzählen ist das wohlklingendste Blasinstrument : er stammt aus Arabien und ist in Persien und in der Türkei sehr verbreitet. Der Nei ist eine Art Pfeife, 77 cm lang, mit 7 Luftlöchern. In alten Zeiten war es der Prinz Demeter Cantemir, der den Nei, sowohl als auch den Tambur mit Geläufigkeit spielte ; in neueren Zeiten war der Mundschenk Andricu Vizanti der einzige Nei-Bläser bei uns.

Der berühmteste Psalmensänger in unserem Jahrhundert war der spătarul — Iancu Malaxa, welcher im Jahre 1819 mit dem Fürsten Michael Gregor Sutzu in das Land kam und später am Hofe Psalmensänger ernannt worden war. Malaxa war auch ein ausgezeichneter „Hanende“ (Sänger) für weltlichen Gesang, der seine herrliche Stimme in den Salons der Bojaren ertönen liess, begleitet auf dem Tambur von Grigore Avram, und auf dem Nei von Andric Vizanti.

*Der Keman* aus Persien stammend, war das Lieblingsinstrument unserer Bojaren aus alten Zeiten. Er hat die Form einer Geige, ist aber etwas grösser als diese und hat 6—7, oder auch mehrere Darm- und Drahtsaiten.

*Die Harfe* war bei uns früher das Instrument der Aristokratie insbesonders der Bojarentöchter : Saftica Palade (1820) und Ermina Assaki (1834), die spätere Gattin Edgar Quinet's, welche die Harfe mit grosser Geschicklichkeit handhatte.

*Die Guitarre* wurde bei uns gegen Regierungsende des Fürsten Ioniță Sturdza eingeführt. Als selbstständiges Instrument wurde die Guitarre bei uns nicht behandelt, sondern nur als Begleitinstrument. Zumeist bedienten sich die Bojarensöhne der Guitarre, später bemächtigten sich auch die Frauen dieses Instruments. Unter diesen nennen wir Frau Helene Asaki die sich überhaupt mit ernsten musikalischen Studien befasste, und im Jahre 1818 italienische und französiche Romanzen an den Bojarenhöfen sang, vielleicht ist sie die beste Guitarrenspielerin.



Scanned with OKEN Scanner

# Instrumente muzicale*

## DICȚIONAR

**Alăuta** *, instrument muzical ; numele i se derivă de la cuvîntul arab *âoud* sau *oud*, care însemnează țeastă, fiindcă corpul instrumentului în timpurile primitive se zice că a fost făcut din țeastă de broască și apoi și din lemn. Cuvîntului *oud* i s-a adăugat articolul arab al, prin urmare al-oud, prescurtat loud. A. avea pînă la 24 de coarde. Span. o numesc laoud, ital. liuto, franc. luth, rom. lăută și alăută. Nu se știe cînd s-a introdus A. la rom., dar considerînd cuvîntul lăutar, care însemnează cîntător din lăută, e de presupus că ea a existat odinioară și în Rom. ; cu toate cercetările făcute nu se știe însă cînd a dispărut.

* Extras din *Enciclopedia Română,* Dr. C. Diaconovich, tom I, 1898, pag. 76.

**Buciumul***) sau **bucinul** (la romani : *buccinum),* instrument de suflare, are forma unui tub ce se lărgește spre capătul inferior, care are circumferință de 55 de cm. ; e ceva curb ; lung de 8—9 palme ; se face din coaje de tei, legat cu coaje de cireș. Capătul, pe unde se suflă în el, e cu mult mai strîmt, avînd adaptat un tubușor de lemn de nuc, care merge strîmtîndu-se la extremitatea sa, și se numește *țevea.* Sunetele ce dă B. sînt tari, dar totodată și dulci. Ca și oricare tub, după legile acustice, dă sunetele următoare : fundamentala, terța și cvinta și alte note după intensitatea suflării, care pune în vibrație aerul dinlăuntrul tubului. Precum la romani, așa și la noi, B. în timpurile vechi a fost instrumentul ostașului, cu el se dădea semnalul de război. B. la noi din vechime era întrebuințat la solemnitățile publice ale poporului. (Cf. Arhivei pentru filologie și istorie. T. Cipariu, Blaj, 1857, pag. 13 și 14.) B. astăzi e instrumentul păstorilor. Odinioară erau bucinatori vestiți în Rom. Baciul Udrea, de la stîna de pe muntele Ceahlău, suna din bucium cu o putere extraordinară, încît munții și codrii răsunau în depărtare. (Cf. Alecsandri, *Poezii populare,* București, 1867, nota de la pag. 57.)

* Pg. 599, tom. I.

**Buciumul** * ce se mai numește în scriptele vechi și *bucin* [1] este un instrument de suflat din care

* Publicat în : *Evenimentul,* Iași, 6, nr. 1513, 25 aprilie 1898, pag. 1 și nr. 1514, 26 aprilie 1898, pag. 1.

[1] Vezi *Evanghelia* de Coresi-Brașov, 1561 ; *Predicile Mitropolitului Varlaam,* Iași, 1643. — *Psaltirea Mitropolitului Dosoftei,* 1675.



Scanned with OKEN Scanner

astăzi mai cîntă ciobanii de la stîne. Are forma unui tub lung de 8—9 palme proaste, care merge, lărgindu-se la extremitatea sa inferioară și e puțin cam încovoiat. Forma lui se vede în figura aici alăturată. E făcut din coajă de cireș, sau din doage de lemn de brad, legat cu coajă de mesteacăn sau de cireș, circumferința tubului la extremitatea sa inferioară e de 55 de centimetri de cele mai multe ori. Capătul pe unde se suflă în el e cu mult mai strîmt, avînd adaptat un tubușor de lemn de nuc, care merge strîmtîndu-se la extremitatea sa și se numește țevia. Mai este și un alt soi de bucium avînd extremitatea sa inferioară întoarsă în sus. Prin forma sa el amintește de trîmbița romanilor numită *lituus*. Forma unui asemenea bucium n-am văzut-o decît prin munții din Vrancea.

Sunetele ce le dă buciumul sînt puternice, dar în același timp dulci și melancolice. Ca și ori care tub, după legile acustice, dă sunetele următoare : fundamentala, terța, cvinta, și alte note după intensitatea suflării, care pune în vibrație aerul dinnăuntrul tubului.

Buciumul, în timpurile vechi, a fost instrumentul ostașului. Cu el se dădea semnalul de război, el arunca teroare și spaimă în dușmanul ce-l auzea. Sunetul lui aduna gloatele la arme, și era știut atunci că fiecare român trebuia să alerge spre a-și apăra țara de dușmanii care necontenit o jefuiau din toate părțile. Cronicarul Grigore Ureche ne spune că : „Și Ștefan Vodă tocmise puținei oameni despre lunca Bîrladului, ca să-i amăgească cu *bucine* și cu trîmbițe, dînd semn de război.“ [1] Asemenea și Neculai Costin : „*Bucinul* servea a da semn de război.“ [2]

Din cercetările letopisețelor, unde ni se spune că sunetul îngrozitor al buciumului dădea semnalul de război, și din poeziile noastre populare vedem că buciumul — în timpurile vechi — nu era numai un tub de lemn de coajă de tei cum e astăzi la ciobanii de la stîne, dar pe lîngă această mai era un soi de trîmbiță ostășească, făcută din metal sau din corn de bou. Așa în poezia *Șalga* [3] găsim următoarele :

„Iar baciul cum scăpa,
Mîna-n sînu-și o băga,
*Bucium de aur* căta,
Și de trei ori buciuma,
Văile de răsuna.“

Aceasta se mai vede și din versurile colăcăritului ce se zic la nunțile țăranilor noștri[4]:

*„Căci tînărul nostru împărat,*
*Foarte de dimineață s-a sculat,*
*Pe față albă s-a spălat,*

[1] *Letopisețele țării Moldovei.* — Kogîlniceanu Iași, 1852, tom. I, pag. 126.
[2] *Loc. cit.*, pag. 127.
[3] Alecsandri, *Poesii populare*, București, 1866, pag. 58, V. 28 și urm.
[4] *Foaia Societății Românismul*, București, 1870, pag. 23.

Bucium de aur *a luat*
*În țară a buciumat*
*Mare oaste a ridicat.*"

Mitropolitul Dositei, în ps. din Psaltirea sa (1673) îndemnînd cu David a cînta și a proslăvi pe Dumnezeu, făcînd aluziune la cîteva instrumente muzicale ale românilor, spune[1] :

„*Cîntați Domnului în strune,*
*În cobuz de versuri bune,*
*Și din ferecate surle,*
*Versul de psalm să urle.*
Cu buciumi de corn de bour
*Să răsune pînă-n nour.*"

Buciumul la noi, din vechime, era întrebuințat la solemnitățile publice ale poporului, precum era și la romani. În această privință, iată ce găsim din timpul lui Leon Vodă, într-un extras din relațiunea unui om de stat către regele Suediei Gustav Adolf, despre călătoria sa prin Țara Românească la Constantinopole, în anul 1632, vorbind despre ceremonia ce i se făcuse la sosirea sa : „Terminînd convorbirea și încheind afacerile, *bucinele* și cornurile se luară a cînta" apoi mai la vale : „Bucinile și timpanele răsunau în pădurile aproape și în codrul vecin."[2]

Bucinul, a cărui sunet odinioară dădea semn de război, ca și la romani, astăzi el e instrumentul păstorului care cîntă turmei sale ce paște rătăcind în mijlocul codrilor și cîmpiilor înverzite.

În unele comune din Bucovina, bucinul se mai aude și la înmormîntări, cînd atunci doi bucinători merg înaintea convoiului funebru, bucinînd din cînd în cînd.

Odinioară la noi erau bucinători vestiți. Baciul Udrea de la stîna de pe muntele Ceahlău suna din bucium cu o putere extraordinară, încît munții și codrii se răsunau în mare depărtare. Cine nu auzise răsunînd buciumul lui Udrea ![3]

A fost un timp cînd sunetele buciumului desfăta și pe cetățenii Iașului. Bătrînii ne spun că în satul Buciumi, în apropiere de Iași, se aflau ciobani cu turme numeroase de oi, care cîntau din buciume, de la care instrument și au luat și numele satul. Cetățenii Iașului, după vechiul obicei, se duceau în joia luminată de petreceau în cel sat. Postelnicul Manolache Drăghici, acum răposat, îmi povestise și el despre această petrecere, iar bătrînul Gheorghe Asachi ne-o descrie în modul următor : „Cătunul *Buciumul*, în depărtare ca jumătate oră de Iași, în partea de spre răsărit, din vechime se află înpoporat de o colonie de păstori, care cu turmele lor aprovizionau pe cetățenii orașului nostru, și i desfătau cu sunetele buciumului, de la care se trage și numirea cătunului. Poziția cea pitorească, aerul curat, petrecerile cîmpenești adesea

---

[1] Melchisedec. *Cronica Romanului*. București, pag. 299.
[2] *Arhivele pentru filologie și istorie*, Tim. Cipariu, Blaj, 1857, pag. 13 și 14.
[3] V. Alecsandri, *Poesii populare*, 1867.

ori atrăgeau în sînul lor pe ieşeni, dar în joia luminată le era lege a face acolo un pelerinaj. În acea zi, îndată după ieşirea din biserică, cete de pedeştri şi de călăreţi, de căruţe încărcate cu familii şi cu merinde, trecînd puntea ominoasă numită roşie, se îndreptau pe la Podul Lung, pe la ezetura lacului numit a Frumoasei, ce se întindea pînă sub poalele dealului Cetăţuia, a cărui coaste umbrite de arbori serveau de preumblare zilnică nobleţei. În curînd pacinicul cătun al Buciumului se prefăcu într-o tabără zgomotoasă de familii doritoare a se desfăta. Nucii cei tufoşi, cu ramurile lor, formau corturi pentru oaspeţi care, aşezaţi pe iarbă verde şi pe florile cîmpului, ospătau ouă roşii şi pască, iar din ulcioarele cu vin de Cotnar şi de Odobeşti închinau paharele [1]. Aici o grupă de lăutari trăgea pe gîtul scripcii, nu cîntece străine, ci cîntece vechi, care aminteau faptele eroice ale lui Ştefan Vodă sau legende care aminteau istoria melancolică a meşterului Manole care şi-a zidit femeia în zidurile bisericii de Argeş. De altă parte, un moşneag încă verde zicea cu cimpoiul cîntece care înveseleau mulţimea. În mijlocul acestei petreceri era şi scînciobul [2], care învîrtea în aer o mulţime de flăcăi şi fete, iar hora cea rotundă, hora de brîu, arcanaua, hîrloanca şi alte danţuri se jucau mereu şi tropotele cadenţate ale dănţuitorilor făceau de se zguduia pămîntul.

Mai era încă mult pînă la apusul soarelui, cînd pe drum, despre Iaşi, se ridica un nour de colb din care scînteiau armele lucitoare ale pareţilor, ele dădeau de ştire că vine Domnitorul Ţării, carele totdeauna era în mijlocul poporului său, şi la petreceri şi la nevoi. El venea înconjurat de boieri şi de armaşi spre a înveseli şi mai mult prin prezenţa sa această serbare populară, şi după ce înconjura locul petrecerii, în mijlocul urărilor, se aşeza sub un cort, unde i se aducea de juni şi fete buchete de flori şi daruri cîmpeneşti ; iar Doamna cu cucoanele şi fiicele lor, sosite în rădvane şi în leftice, trăgeau la Schitul Socolei, împoporat de călugăriţe evlavioase, unde în acel timp, după rînduială monahică nu putea călca picior de bărbat. De aici Doamna şi cucoanele, ca dintr-o galerie, priveau la această petrecere naţională". Acum, această petrecere a poporului nu mai există. S-a dat uitării ca şi multe datini strămoşeşti.

---

[1] Arhidiaconul Paul de Alep, care fusese în Iaşi între anii 1650—1660, vorbind despre acel lac care s-a numit mai tîrziu al Frumoasei, şi care astăzi nu mai are fiinţă, ne spune că era întins, începînd din dosul Palatului Domnesc, pînă la Mănăstirea Galata, şi iarna cînd îngheţa, boierii se plimbau pe el călări.

[2] După toate cercetările făcute, nu putem spune anume în ce timp şi de către cine s-a introdus la noi în ţară scrînciobul, care pare a fi o invenţiune rusească. În Vlahia scrînciobul se numeşte *dulap* — cuvînd turcesc. Andreas Wolf, 1805, pag. 237, ne spune că scrînciobul nu este o invenţiune românească, ci vine poate din Rusia, unde asemenea maşini sînt populare. Francezii numesc scrînciobul *balançoire russe*, nemţii *russische Schaukel*. La noi, scrînciobul începe în ziua de Paşti şi ţine pînă la Rusalii. Şi putem spune că e una din petrecerile cele mai plăcute a poporului nostru de prin oraşe şi de prin sate. La anul 1717 era un scrînciob dinaintea Curţii Domneşti din Iaşi. (*Let. Moldovei*, III, pag. 66—68.)



Scanned with OKEN Scanner

**Buciumul** [1], ce se mai numeşte în scriptele vechi şi bucin [2] este un instrument de suflare care astăzi nu se mai află decît în mîna ciobanilor de pe la stîni. Originea lui se pierde în întunerecul veacurilor.

Buciumul la romani se numea *buccinum* şi *buccina;* el era făcut de metal şi cei ce cîntau din el se numeau *buccinatores.*

Fig. 1

Cu acest instrument se dădea semn de război. Se mai întrebuinţa de asemenea, la triumfuri, la înmormîntări [3], la serbări, şi atunci cînd se aduna poporul la un loc. *Propertius* ne spune că Romulus aduna poporul sunînd din bucium : „Buciumul aduna pe toţi bătrînii Quiriţi cînd era a li se vorbi." [4]

Mai tîrziu apoi buciumul a trecut în mîna ciobanilor care se serviră de el spre a aduna către seară turmele rătăcite prin păduri. *Columella* vorbind despre acest fapt ne arată că „Aceasta întotdeauna trebuie să se facă întramurg, spre a deprinde pe animale care s-ar fi rătăcit prin păduri, a le aduna la sunetul buciumului, în îngrădituri." [5]

Asemenea şi Propertius vorbind despre o cetate pustiită prin război zice că : „Acum buciumul monoton al păstorului răsună singur între aceste ziduri." [6]

Buciumul la noi are forma unui tub lung care merge lărgindu-se la extremitatea sa inferioară şi e puţin cam încovoiat ; forma lui se vede în figura aici alăturată.

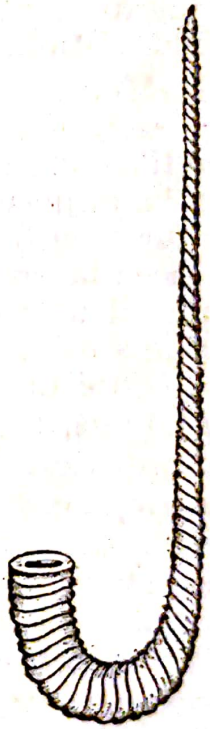


Fig. 2

E făcut din coajă de lemn de tei legat de sus pînă jos cu coajă de cireş, sau din doage de lemn de brad, legat cu coajă de mesteacăn sau de cireş ; lungimea lui e de 8—9 palme proaste, circomferinţa tubului la extremitatea sa inferioară e de 55 de centimetri cele mai de multe ori. Capătul pe unde se suflă în el e cu mult mai strîmt, avînd un tubuşor de lemn de nuc, care merge strîmtîndu-se la extremitatea sa, şi se numeşte *ţevia.* Mai este şi un alt soi de bucium, avînd extremitatea sa inferioară întoarsă în sus ; prin forma sa, el aminteşte trîmbiţa de război a romanilor,

---

[1] Vezi nr. 1 şi 2 din revista *Arta Română,* Iaşi, 1, nr. 4, 1908, pag. 59—64.

[2] Vezi *Evanghelia* de Coresi, Braşov 1561 ; *Predicile Mitropolitului Varlaam,* Iaşi, 1643 ; *Psaltirea Mitropolitului Dosoftei,* 1657 ; precum şi cronicarii noştri.

[3] Vezi *Propert,* lib. II, *Eleg.* 4 şi lib. *Eleg.* ult. v. 9.

[4] Buccina cogebat priscos ad verba Quirites, Lib. IV, eleg. I.

[5] din pag. 1 — Id semper crepusculo fieri debet ut ad sonum buccina pecus, si quod in sylva substiterit septa repetere consuecat. *De re rustica,* lib. 6, cap. 23.

[6] Nunc intra muros pastoris buccina lente, cantat. Lib. IV *Eleg.,* 10, v. 29.



Scanned with OKEN Scanner

ce era de metal şi care se numea *lituus*. Un asemenea soi de bucium n-am mai văzut decît prin munţii din Vrancea. Forma acestui soi de bucium se vede în figura aici alăturată.

În munţii Bucovinei se mai află în mîna ciobanilor şi un alt fel de bucium care se mai numeşte şi *trîmbiţă*.

Acest Bucium nu este altul decît un tub lung şi drept cam de 2 metri 77—80 de cent., lăţindu-se puţin la partea sa inferioară ; el e făcut îndeobşte din doage de lemn de brad şi legat cu coajă de mesteacăn, după cum se vede aici (fig. 3 şi 4).

Prin forma lui aminteşte instrumentul de război al romanilor, făcut de metal şi care se numeşte *tuba directa ;* el era mai strîmt la capătul pe unde se suflă, lărgindu-se pe încetul pînă la celălalt capăt opus, după cum se vede în figura 5. [1]

Sub numele de bucium la noi nu trebui să înţelegem numai buciumul propriu-zis, făcut de lemn, despre care am vorbit. Din poeziile noastre populare vedem că buciumul în timpurile vechi era şi un fel de trîmbiţă militară făcută de *metal* sau *corn de bou*. Aşa în poezia Salga [2] găsim următoarele :

*„Iar baciul cum scăpa,*
*Mîna în sînu-şi băga,*
Bucium de aur *căta,*
*Şi de trei ori buciuma*
*Văile dă răsuna.“*

Fig. 5

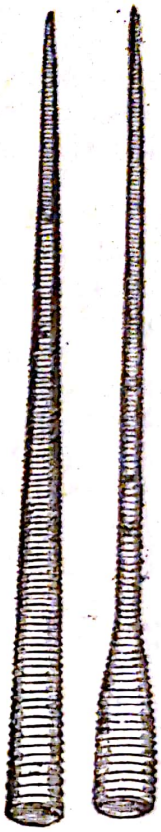


Fig. 3 şi 4

Aceasta se mai vede * şi din versurile colocăritului [3] ce se zic la nunţile ţăranilor :

*„Căci tînărul nostru împărat* Bucium de aur *a luat,*
*Foarte de dimineaţa s-a sculat,* *În ţară a buciumat*
*Pe faţa albă s-a spălat,* *Mare oaste a ridicat.“*

Buciumul se face şi din corn de bour. Mitropolitul Dositeu, în ps. 97 din *Psaltirea* sa (1673), îndemnînd cu David a cînta şi a proslăvi pe Dumnezeu, făcînd aluziune la cîteva instrumente muzicale ale românilor, ne spune [4] :

---

[1] Se află pe o sculptură (bas-relief) a Capitolului, precum şi pe diferite monumente romane, mai ales pe Columna lui Traian şi în picturile din Herculanum.

[2] Alecsandri, *Poesii populare,* Bucureşti, 1867, pag. 58, vers. 28 şi următoarele.

* Continuare în *Arta Română,* Iaşi, nr. 5—6, din mai-iunie 1908, pag. 81—84.

[3] Alecsandri, *Poesii Populare,* Bucureşti, 1867, pag. 58 vers 28 şi urm.

[4] Foaia Societăţii *Românismul,* Bucureşti, 1870, pag. 70.

*„Cintați Domnului în strune,*
*În cobuz de viersuri bune*
*Și din ferecate surle,*
*Versul de psalm să urle,*
Cu buciumi de corn de bour,
*Să răsune pînă-n nour.“*

Nu numai din poeziile noastre populare, după cum am văzut, rezultă că *buciumul* era un instrument cu care să dădea semn de război, dar și din Cronicarii noștri, care ne arată aceasta în repetite rînduri.

Așa, Grigore Ureche, vorbind despre vestita izbîndă a lui Ștefan cel Mare, la războiul ce a avut cu turcii în anul 6983 (1475) la Podul Înalt, din sus de Vaslui, ne spune că : „Și Ștefan Vodă tocmise puținei oameni despre lunca Bîrladului, ca să-i amăgească cu *bucine* și trîmbițe dînd samn de război.“ [1]

Asemenea și Neculai Costin, vorbind despre aceiași luptă : „Iar după ce au intrat turcii, în locuri strîmte, deasupra Racovățului la apa Bîrladului, acolo au dat sămn de război, în trîmbițe, în *bucine* și în tobe.“ [2]

Stavrinos în poema sa, asupra faptelor lui Mihai Viteazul, scrisă în versuri la anul 1601, ne spune că trimițînd Sigismund la Mihai Vodă să ceară pace, și acesta refuzînd : „începură a răsuna *buciumile* de război, și atunci să fi văzut frățioare cum se aruncară ca lupii pe prada lor. [3]

Buciumul la noi, în timpurile vechi și la solemnități publice ale poporului, precum era și la romani. Despre aceasta iată ce găsim scris într-un document polon cu data din 1485, septembrie 15, din Kolonia (Galiția) ce se află în colecțiunea lui Prilusius (Przyluski) : *Leges seu statua ac Privilegia Regni Poloniae.* Krakovia, 1553, in fol... prin care Ștefan cel Mare, cu toți vasalii săi, recunosc suveranitatea regelui Polon Kazimir III și unde se zice că : „Atunci răsunînd *buciumii regali* și cei *moldovenești,* Ștefan Vodă descalecă în apropierea tronului Majestății Regelui“ [4].

Aceasta se mai vede și din relațiunea ce dă Paul Strasburg către Regele Gustav Adolf, despre călătoria sa prin Țara Românească la Constantinopole prin anul 1632, vorbind despre ceremonia ce-i se făcu de către Domnul Leon Vodă unde stă scris că : „Terminînd convorbirea și încheind afacerile, cornurile și *bucinile* se luase a cînta, și prinzînd se începu cu prea mare răsunet.“ Finito colloquio peractisqua negotiis, coruna et *tuboe* concinuere, ut preparati convivii initium maximo cum strepito fieret.“ Apoi, mai la vale : „Spre mai mare pompă, duceau înainte o

---

[1] *Letopisețul țării Moldovei.* Kogîlniceanu, Iași, 1852, tom. I, pag. 126.

[2] *Op. cit.,* Nota la pag. 127 și 311.

[3] *Tezaur de monumente istorice.* A. Papiu Ilarian, București, 1862, tom. I, pag. 314.

[4] Ipsius et regis clangentibus tubis accedensque ad Solium Majestatis Regiae ex quo descendit. (*Arhiva istorică a României,* ed. Hasdeu, 1865, tom. I. Part. II, pag. 23.)



Scanned with OKEN Scanner

flamură roșie de o mărime nespusă, ce Amurat o trimisese Principelui Valahiei. Iar *bucinătorii* și timpanele răsunau în codrul vecin. Ad augendam pompam proclatum est vexillum rubri coloris et inusitatae magnitudinis ab Amurathe Palatino missum alliaque Principatus Valachiae insignia. *Tubicines* et tympana proximis in sylvis ac vicino nemore sonitum redebant".

La poporul român, buciumul se mai întrebuințează și la înmormîntări. Așa, la unele comuni de prin munții Bucovinei s-a păstrat și pînă în ziua de astăzi, ca și la romani, vechiul obicei ca să meargă în urma convoiului funebru doi *buciunători,* buciuind din cînd în cînd. Sunetele ce dă buciumul sînt tari, dar totodată dulci și melancolice.

Odinioară la noi erau buciunători vestiți. Baciul *Udrea* (V. Alecsandri, *Poesii Populare,* București, 1866, nota de la pag. 67) de la stîna de pe muntele Ceahlău, cînta din bucium cu o putere extraordinară, în cît munții și codrii se răsunau în depărtare. Cine n-a auzit răsunînd buciumul lui Udrea !

În apropiere de Iași, în comuna *Buciumi,* încă erau buciumători vestiți. Din vechime, în acea comună locuia o colonie de ciobani cu vite, care aprovizionau pe locuitorii Iașului, și-i desfătau cu sunetul buciumului. Acolo în săptămîna luminată era locul de petrecere al ieșenilor, iar în Joia luminată, venea și Domnitorul Țării. Despre aceasta iată ce ne spune Gh. Asachi în *Gazeta de Moldavia* nr. 27 din 1858 : „Ist cuvînt (buciumul) deșteaptă idei felurite, el înfățișează unora instrumentul cel antic, prin a căruia sunet păstorul pacinic mînă și cheamă a sa turmă la pășune ; altora amintește buciumul de aramă, carele prin sunetul pătrunzător conduce în vechime pe ostași la apararea țării ; dar *Buciumul* de care vroim a vorbi este numele unui cătun (azi comună) unde ca la Paris Longchamps, ieșenii din vechime se desfătau în săptămîna luminată, care deprindere acum, cu multe datini strămoșești, s-au dat uitării.

În partea răsăriteană a Capitalei, în departare ca giumătate de oră se formează un gavan, congiurat de dealurile Bîrnovei și a Repedei, unde obîrșază și rîurelul numit Repede, șerpuind printre viile și pometele de care sînt acoperite coastele acestor dealuri și care, de pe culmea Repedei mai ales, înfățișează călătorului spre Iași, cea mai frumoasă panoramă ce se poate asemăna cu acea ce călătorul destinzînd din munți Apenini, admirează în poziția Fiorenței. Acel găvan de vînturile crivățului apărat, încă din vechime, s-au împoporat (completat) de o colonie de păstori care cu turmele lor aprovizionau pe locuitorii Capitalei și-i desfătau cu sunetul *Buciumului* de la care se trage și numirea Cotumului (obiceiului). Poziția cea mai pitorească, aerul curat, îndeletnicirile cele idilice adeseori atrăgeau în sînul lor pe ieșeni, dar în joia luminată le era lege a face acolo un pelerinaj. În acea zi, îndată după biserică, Capitala se deșerta de locuitori, cete de căruțe încărcate cu familii și cu provizii, pedeștri și călăreți, trecînd *puntea ominoasă,* numită *roșie,* ce avea în înțeles echivoc, se îndreptau pe la *Podul lung,* pe la iezetura lacului numit a *Frumoasei,* ce se întindea pînă la poalele dealului *Cetățuiei,* a căror coaste umbrite de o frumoasă prelucă serveau nobleței de zilnică preumblare. Stolurile cele necurmate a locuitorilor, în curînd

prefăceau pașnicul cotum al buciumului în o tabără zgomotoasă de familii doritoare a se desfăta. Nucii cei frumoși, cu a lor ramuri tufoase, formau coeturi pentru oaspeții așezați pe covoarele cele naturale a ierbei înflorite, printre care ouă roșii cu pasca galbenă, cu ulciorul de vin, formau buchete gustoase. Aici o grupă de lăutari trăgeau arcușul pe vioară, sunînd, nu arii străine, ci cînturi vechi, a căror versuri în formă de recitativă. Bardul de razele și de spiritul lui Apolo întipărit zicea fapte strămoșești, cînd despre fapta eroică a lui Ștefan V. V. carele a învins pe regele Matieș la Baia, cînd de istoria melancolică a meșterului Manole, carele au zidit pe femeia sa în murul bisericii de Argeș despre altă parte, un moșneag încă verde, acompania cimpoaiele sale, cu niște ziceri șăgalnice care deșteptau rîs și chiute între ascultători. Pe un muncel se înălța o manină legănătoare (scrînciob), care cu aripele unei mori de vînt, învîrtea în aer, o salbă de giuni și de fete, a căror horbote fluturînde, le asemănau cu zine zburătoare prin aer; cînd hora rotundă întinsă, și arcanaoa, înșirate cu tropade cadențade (măsurate) făceau a răsuna pămîntul.

Departe era încă, pînă la apusul soarelui, cînd pe drum despre Iași, se ridica un nour de colb din care scînteiau armele lucitoare ale panțirilor, în fier înzelați, propoșitori venirii Domnului țării, carele, întotdeauna, în plăceri și în nevoi era în miezul poporului său. El venea congiurat de boeri și de armași, spre a consfinți, prin a sa prezență, astă serbare populară și după ce încongiura, în miezul urărilor locurile petrecerei, se așeza sub un cort, înaintea căruia, o ceată de bătrîni, de giuni și fete prezentau pîrga florilor, și daruri cîmpene, după aceea, călăreți ghibaci și luptători pedeștri executau felurite giocuri gimnastice. Iar Doamna cu cucoanele și a lor fiice, sosite în rădvane și în leftice, trăgeau în Schitul Socolei, împoporat de călugărițe evlavioase, vrednice de asemenea nume, unde în acel timp, după rînduiala monahică, nu putea calca bărbat străin. De aceea, ca din o galerie, Doamna și cucoanele gustau plăcerea unei priveliști naționale unde la ocazia Învierii, se serba și Învierea naturii cînd un popor deși de clase deosebite, era strîns unit de sentimentul patriotic, gata a sacrifica averea, ambiția și viața pentru păstrarea și fericirea patriei."

**Buhai,** instrument muzical, se întrebuințează numai o dată pe an, în ajunul Anului Nou, cînd colindătorii umblă cu plugușorul; e întrebuințat numai la români. Se face dintr-o putinică sau cofă deșartă, legată la gură cu piele de oaie dubită, în mijlocul căreia se află o șuviță de păr de cal; această șuviță se udă cu apă și se trage cu amîndouă mînile — schimbînd cînd una cînd alta, — prin ce se produce o vibrație, care seamănă cu răgetul B.-ului, de unde vine și numirea instrumentului.

---

Pg. 625, tom. I.

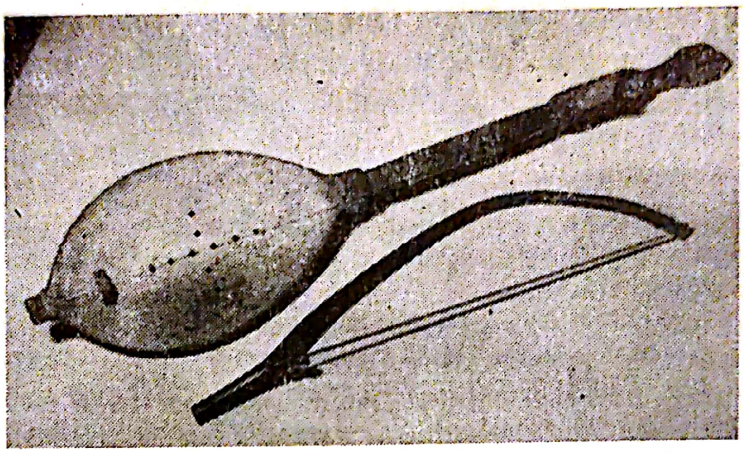
Atît poporul român cît și toate popoarele și-au exprimat veselia, întristarea și alte împrejurări ale vieții lor prin muzică. Acea muzică era produsă sau prin voace, sau prin instrumente de muzică. Ne vom



Scanned with OKEN Scanner

încerca aici, pe cît ne va sta în putinţă, a face o descriere a tuturor instrumentelor ce sînt întrebuinţate de poporul român la asemenea împrejurări.

După toate cercetările ce am făcut, aceste instrumente de muzică sînt : Buhaiul, Buciumul, Trîmbiţa, Cornul, Trişca, Telinca, Cavalul sau fluierul ciobănesc, Fluierul cu dop, Fluierul gemănat, Flautul, Surla, Naiul, Neiul, Cimpoiul, Scripca, Kemaneaoa, Cobza, Cobuzul, Ghitara,



*Guzlă sud-slavă* descoperită de T. T. Burada.
Colecţia muzeului de artă populară Bucureşti.

Guzla, Canonul, Tamburul, Harpa, Drîmba, Daireaua, Nagaralele, Tumbelecurile, Doba, Timpanele etc.

Din aceste instrumente ce datează din timpurile cele mai vechi, multe din ele au dispărut cu totul de la noi.

Vom vorbi pe rînd despre aceste instrumente descriindu-le pe fiecare în parte, începînd cu *Buhaiul* *, instrumentul cel mai vechi.

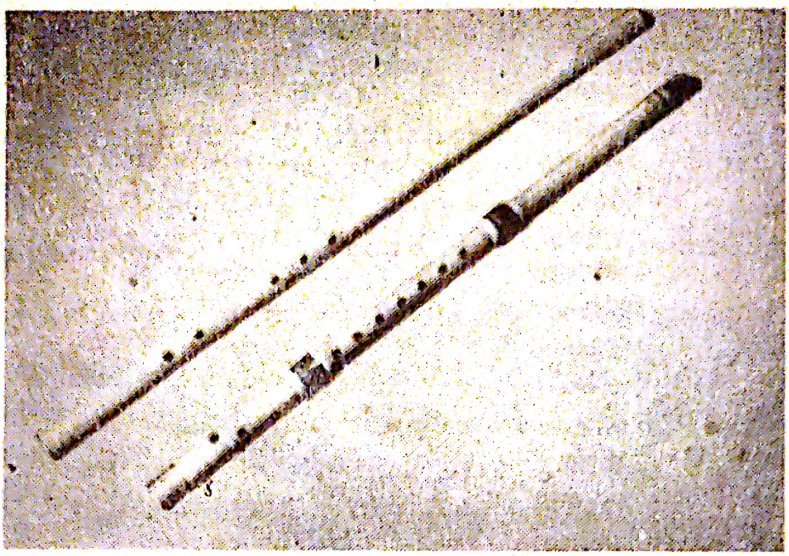
Unul din cele mai vechi instrumente de muzică de la noi credem că este *Buhaiul*. Acest instrument primitiv, care e monoton, nu dă decît un sunet şi care nu se găseşte întrebuinţat decît la poporul român.

E făcut dintr-o putinică, cofă sau coiăel, legat la gură cu o piele de oaie sau de viţel nedubită, avînd aninantă în mijlocul ei o şuviţă de păr de cal, pe care trăgînd-o cu amîndouă mîinile, udîndu-le cu apă, şi schimbînd cînd una cînd alta, produce nişte vibraţii surde care se aseamănă cu boul ce rage. Figura acestui instrument se vede în primul volum. Buhaiul se întrebuinţează odată pe an, în ajunul Anului Nou (Sf. Vasile) şi numai la români, cînd se urează pe la casele locuitorilor, recitîndu-se atunci *colinda plugușorului*.

---

* Publicat în revista *Arta Românească* no. 1 şi 2 din ianuarie-februarie 1908, pag. 21—22.

**Caval,** fluier, un cilindru făcut din lemn de paltin, sfredelit ; la capătul pe unde se suflă e puţin mai strîmt decît la capătul opus ; are şase borţi ovale în distanţă de 27 de mm. întreolaltă ; ele sînt împărţite



Cavaluri

în 2 grupuri, distanţa între grupuri e 73 de mm. Lungimea C.-lui e de 82 de cm, iar grosimea 5 cm ; la ambele capete e legat cu coajă de cireş, ca să nu crape ; de ordinar se înfrumuseţează cu diferite încrestături. C. dă sunete melancolice şi simpatice ; îl folosesc ciobanii de la stînă. C. se mai numeşte şi *fluier ciobănesc*. În Valachia din vechime se numea şi *fluieroiu*.

---

Pg. 761, tom. I.

**Chitara** (franc. Guitare), instrument muzical, constă dintr-o ladă de rezonanţă de forma unui 8. Din cauza sonorităţii ei pline şi armonioase, C. s-a bucurat pînă în mijlocul sec. prezent de favoarea cîntăreţilor, acompaniind vocea. C. a Grecilor, v. Kitara.

---

Pg. 813, tom. I.

**Cimpoiul,** instrument muzical ; se compune dintr-un burduf de piele de capră, în care se suflă printr-o ţeavă, numită suflător, pentru a introduce aerul înlăuntru ; o dată aerul intrat şi comprimat, trece apoi printr-o altă ţeavă de lemn de paltin, numită *carava,* care e cilindrică sau în patru muchi, şi pe care se află şase borte. Într-o parte a burdufului se află o altă ţeavă, numită *hangu* sau *berbedeaua,* după cum se numeşte în Bucovina, compusă din trei bucăţi de lemn, care intră una în alta la capetele lor, şi care produce un sunet bîzîitor, trecînd aerul din burduf în el, în tot timpul cît se cîntă cu degetele pe caravă.

---

Pg. 836, tom. I.

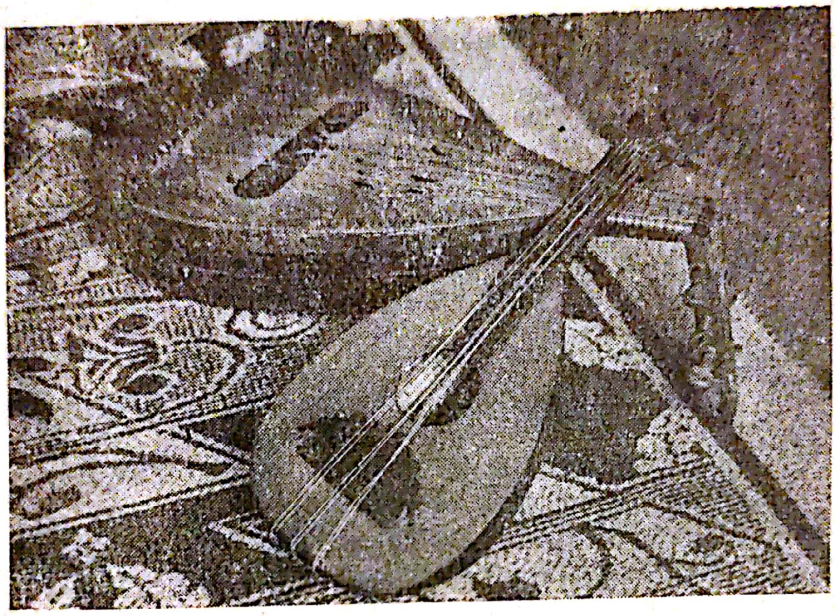
**Cobza,** instrument muzical compus din 5 bucăţi de lemn de paltin, numite doage, lipite între ele, iar tabla de armonie e făcută din lemn de brad ; are zece coarde. Pe tabla de armonie este lipită o şuşiniţă de piele, numită batae ; în dreptul ei merge mîna lăutarului, pulsînd coardele



Scanned with OKEN Scanner

cu o pană de gîscă. În susul tablei de armonie de-a stînga se află o spărtură mică în formă conică. Coardele se așază în grupuri de cîte 2 și 3. Cea dintîi coardă e învelită cu sîrmă; acest fel de coarde numite burdui (bourdon) dau sunetele cele mai grave.

Pg. 869, tom. I.



Cobză și tamburită sîrbească (gîtul drept).

**Cobuz,** vechi instrument muzical. În poeziile populare nu se mai face mențiune de el. (Alecsandri, *Poesii populare*, București, 1867, pag. 62 și 68) C. a fost un instrument cu coarde în număr mare, și se crede că nu era decît un fel de cobză, desigur introdus în România din Turcia. Dispărînd, a fost înlocuit cu Cobza, care nu diferea mult în construcția sa de C.

Pg. 869, tom. I.

**Cornul *,** atît la romani cît și la popoarele din antichitate, era făcută din *corn de bou*, apoi mai tîrziu din metal, cu care se dădea semn de război.

La romani, ostașii care cîntau din acest instrument se numeau *cornicines.*

Cornul se mai face și din lemn de *paltin* sau *mesteacăn* sau și din alt soi de lemn, avînd forma unui semicerc, el e legat cu coajă de lemn de cireș sau de mesteacăn, și e cu mult mai mare decît acel făcut din corn de bou. Acest soi de *corn* nu l-am văzut decît numai în mîna pădurarilor din Bucovina în călătoria ce am făcut în anul 1875. El începe a dispărea din zi în zi.

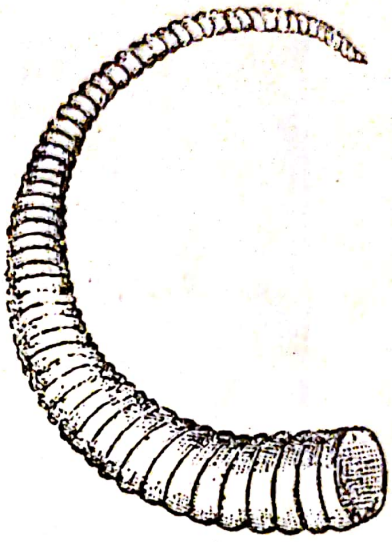
* Publicat în *Arta Română*, Iași, 2, nr. 1, ianuarie 1909, pag. 18—19.

Mitropolitul Dositeu în p.s. din *Psaltirea* sa (1673), îndemnînd cu David a cînta şi proslăvi pe Dumnezeu ne arată cîteva instrumente muzicale ale românilor, printre care găsim şi *cornul de bour,* cu care se cînta ca şi cu buciumul : [1]

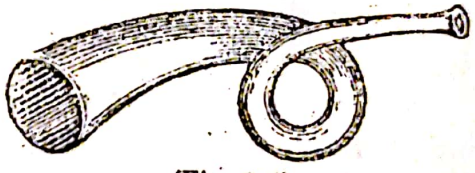
*„Cîntaţi Domnului în strune,*
*În cobuz de versuri bune,*
*Şi din ferecate surle*
*Versul de psalom să urle*
*Cu buciumul de* corn de bour,
*Să răsune pînă-n nour.“*

*Cornul* mai are forma ce se vede în fig. 1 şi 2. Forma din fig. 2 este reprodusă pe desenele unei cutii descoperite în Bucovina, care se află în posesia familiei Costin, reprezentînd în sculptură antică episodul vînătoarei lui Bogdan Dragoş. [2]

Cornul, ca şi buciumul şi trîmbiţa, se mai întrebuinţa nu numai a da semn de război, ci şi la solemnităţile publice. Aşa Paul Strasburg în relaţiunea ce dă către Regele Suediei Gustav Adolf, despre călătoria sa prin Ţara Românească la Constantinopole, prin anul 1632, vorbind despre ceremonia ce i se făcu de către Domnul Leon Vodă, ne spune că : „Terminînd convorbirea şi încheind afacerile, *cornurile* şi buciumile se luară a cînta.“



(Fig. 1 ).



(Fig. 2 ).

[1] Melchisedek, *Cronica Romanului,* 1874, pag. 299.
[2] *Buletinul Instrucţiunei Publice,* Bucureşti, 1865, pag. 613.

**Dairea,** instrument muzical, se compune dintr-o piele întinsă pe un cerc de lemn ; de marginile ei sînt aninate o mulţime de rotiţe de alamă şi de clopoţei. Din D. se sună, lovind pielea cu pumnul sau lunecînd vîrful degetului mediu pe ea. La noi nu se află decît în mîna ţiganilor ursari care o folosesc cînd joacă ursul.

Pg. 92, tom. II.

**Daula,** un soi de dărăbană (tobă mare) din Turcia.

Pg. 108, tom. II.

**Drîmba,** instrument muzical, se compune dintr-un cerc mic de fier, care se termină prin două capete paralele, avînd în centrul lor o limbuşoară de oţel, care se pune în vibraţie cu degetul cel mare al mîinii



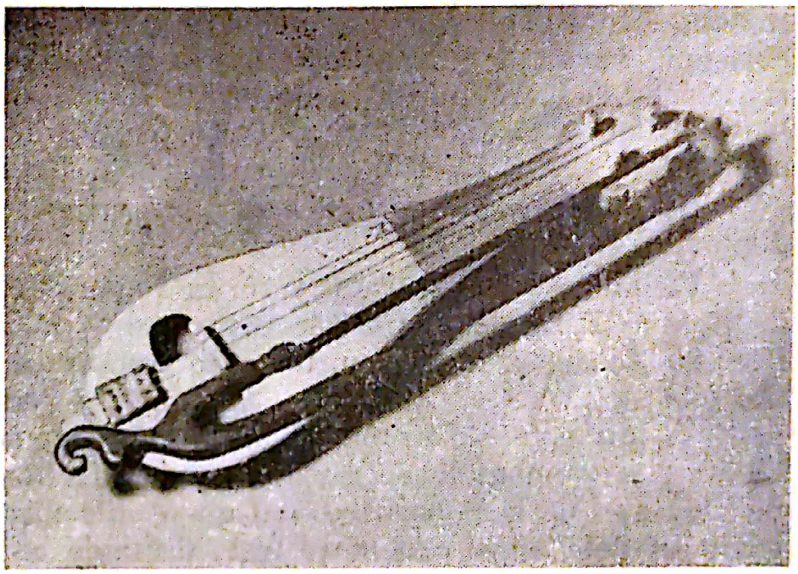
Scanned with OKEN Scanner

drepte, ţinîndu-l cu mîna stîngă lipit de dinţi ; sunetele ei sînt surde şi fără intensitate.

Pg. 217, tom. II.

**Gaida,** cimpoi (v. ac.).

Pg. 489, tom. II.



*Ţibulcă bulgărească* descoperită de T.T. Burada. Colecţia muzeului de Artă populară Bucureşti

**Kemanul.** * Acest instrument este foarte vechi ; originea lui după cît se ştie este din Persia, de acolo a trecut în Arabia şi apoi în Turcia, de unde s-a introdus la noi în ţară.

În vremile vechi, la noi, Kemanul sau Kemaneaoa, după cum se mai numea, era instrumentul de predilecţie al boierilor noştri, forma lui e ca şi acea a violinei, ceva mai mare însă. Forma lui se vede în figura alăturată [lipsă — n.n.]. Tabla de desupt era din lemn de paltin şi dreaptă, cea de deasupra, de brad. În genere, fabricaţiunea Kemanului n-a fost tot aşa de îngrijită, ca şi fabricarea instrumentelor de aceeaşi specie din Europa.

Kemanul la noi a avut două rînduri de coarde ; un rînd de intestine şi altul de metal, coardele rîndului întîiu, pe care se cînta cu arcuşul, erau toate din intestine, numărul lor se urcau de la şese la şepte, iar la unele Kemanuri şi pînă la douăsprezece, după cum ne spun bătrînii, sub aceste coarde mai erau un rînd în dreptul fiecărei coarde, tot pe atîtea, de sîrmă însă, aşezate sub gîtul Kemanului, trecînd prin scăunaş aninate fiind sub cordar, care erau acordate la unison sau cu o octavă mai jos decît acele de intestine şi nu erau puse decît numai spre a ajuta la vibraţie. Sunetele Kemanului erau melancolice şi dulci.

Eliade, în *Curierul românesc*, din 1848, pag. 139, arătînd veselia şi petrecerea poporului în ziua de 1 Mai, enumerînd mai multe instrumente care înveseleau gloata, ne vorbeşte şi despre Keman, arătîndu-ne

* Filă răzleaţă, manuscris autograf, în cerneală, 3 p.

că avea două rînduri de coarde : „Unul răsturnat la o parte cu un costum strein cînta cu *Kemanul cel cu două rînduri de coarde,* altul tras la o parte se roșia suflînd într-un nei, ce scotea un fluierat dulce și depărtat, altul cu thitara după gît, altul cu flautul, altul cu guzla cea monotona, altul cu tamburul cel lung, altul mai departe cu cimpoiul sau surla."

La noi în Iași, mai mulți boieri se îndeletniceau cu cîntatul la Keman, din ei vom aminti pe vornicul Iordachi Bucșănescu, Banul Iancu Peristeli, Vornicul Alecu Pașcanu, Spătarul Neculai Carp, Postelnicul Manolachi Drăghici și alții ; aceștia învățase cîntarea la Keman de la lăutarii Arif Aga și Neculai Burcașu, care erau foarte dibaci pe acest instrument.

Noi credem că Kemanul a fost introdus la noi în țară, din Turcia, după anul 1512.

Uitîndu-ne la un tratat scris în românește, între anii 1512—1521, de Neagoe Basarab, domn Tărei-Românești, în chip de povățuire către fiul său Teodosie, despre purtarea ce trebuie să aibă Domnii în timpul ospețelor, în care se zice, ca : „Și iarăși se cade Domnului se aibă la masa sa multe feluri de tobe și de *vioare* și de surle de veselie", vedem că între instrumentele de muzică enumerate în acel tratat și care erau pe atunci în uz la poporul nostru nu se află menționat și Kemanul care e un soi de violină mai mare însă, de unde am pute deduce că el nu era cunoscut încă la noi în țară... se află menționată... [1]

Prin *vioarele* citate mai sus de Neagoe Basarab nu trebuie să înțelegem că ele erau violinele noastre de astăzi, căci deși în Valahia violina se numește *vioară,* totuși violinele în timpul cînd Neagoe Basarab a scris tratatul său menționat mai sus, violinele nu existau, avînd aceeași formă care au și astăzi, căci violina sau scripca, numită în unele locuri din Moldova *diblă, dipla* ori *alaută* și *lăută,* mai ales această din urmă numire veche a violinei care a rămas pînă astăzi [2] în județul Fălciu și în Vrancea, să fi existat pe la anul 1512, căci din toate cercetările făcute, rezultă că cel mai vechiu fabricant de violine în Europa a fost *Gasparo* di Salo, numit astfeliu...

---

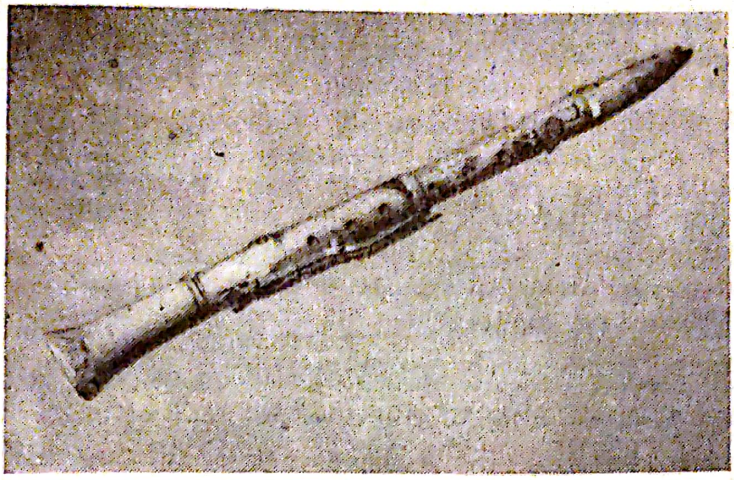
[1] Arhiva istorică a României, Hasdeu, București, 1865. T. I. Documentul nr. 311.

[2] În Transilvania, prin prejurul Sibiului, violina se numește *ceteră.*

Nai, instrument muzical compus din mai multe țevi de trestie de diferite lungimi, așezate unele lîngă altele, deschise sus și închise la partea lor inferioară ; el se numea la romani *fistula* și *syrinx ;* N. se mai numește și *muscal,* de la *musical,* fiindcă pe acest instrument se poate produce o muzică mai completă. În timpurile vechi avea pînă la 8 țevi, astăzi are 18—23 de țevi și chiar mai multe ; din Moldova și Basarabia a dispărut cu totul, astăzi se mai află la lăutarii din Muntenia.



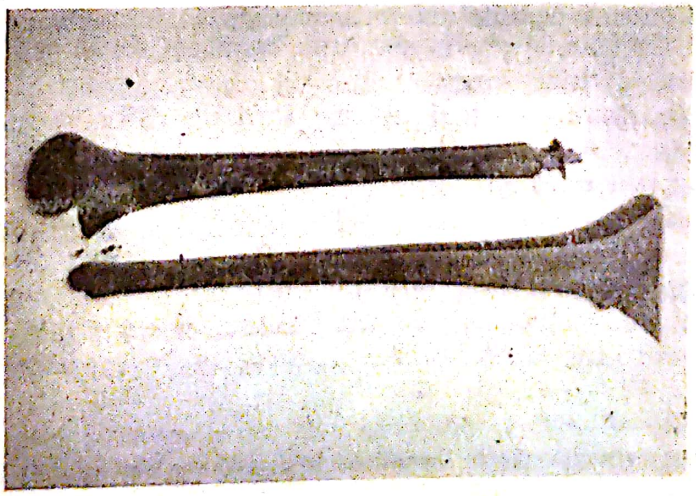
Scanned with OKEN Scanner



*Clarinet* de construcție țărănească achiziționat de T.T. Burada și donat Muzeului național de antichități din București. Colecția Muzeului de Artă Populară, București

**Nei,** instrument din specia fluierelor. El e făcut din trestie, avînd șapte găuri de ordinar ; lungimea lui e cam de 77 de cm. ; sunetele lui sînt dulci și simpatice. Originea N.-lui e din Arabia, și acolo putem zice că e instrumentul poporului. E foarte răspîndit în Persia și în Turcia. În timpurile vechi N. era unul din instrumentele cele mai favorite ale boierilor noștri. În Moldova, unicul cîntător din N. a fost păharnicul Andricu Vizanti Terzi-basa. În Valahia erau mai mulți : Căminarul Vlasto, Serdarul Hristu, Serdarul Ilie și alții. Astăzi acest instrument a dispărut cu totul din România.

**Surla,** instrument de suflare, era un soi de flaut ; a existat la noi din timpurile cele mai vechi, astăzi însă a dispărut. În scrierea lui Neagoe Vodă Basarab (1512—21), despre purtarea ce trebuia să țină un domn în timpul ospețelor, se face mențiune despre S., spunîndu-ne că pe lîngă mai multe instrumente ce trebuiau să cînte în timpul mesei, trebuia să fie și multe feluri de surle de veselie.

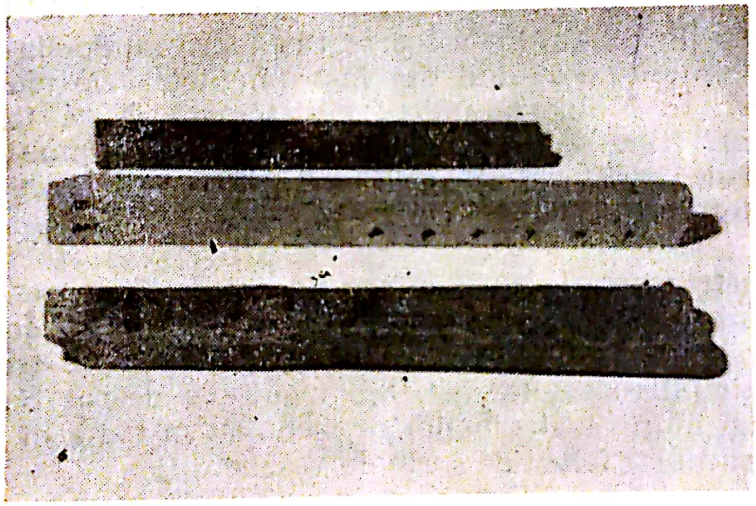


**Telincă,** un instrument de suflare din specia fluierelor, se compune dintr-o țeavă cilindrică de lemn de soc, de paltin, de răchită sau de tei, sfredelit. Unele T. sînt legate în cîteva locuri cu coajă de lemn de cireș, ca să nu crape. Are o lungime cca. de 65 de cm, iar grosimea cca. de 66 de mm. Din T. cîntă ciobanii la oi, suflînd pe la un capăt, iar pe la celălalt bătînd cu degetul arătător, pentru ca să dea diferite sunete, după cum astupă mai mult sau mai puțin capătul ei. T. este cel mai imperfect din toate fluierile ce le avem; prin simplicitatea construcției lui el amintește *monaulul* celor vechi. Sunetele produse sînt cam ascuțite și lipsite de claritate.

Mai înainte de a vorbi despre fluierile ce se află în mîna poporului român *, întrebuințate parte din ele atît la petreceri cît și la danțurile, precum și la cîntecele de dor și jale, vom căuta de a vorbi pe cît ne va sta în putință și de originea lor.

Fluierul, după cum susțin unii scriitori greci din antichitate, se datorește lui *Apolon*, *Palas* și *Mercur*, iar după alții, lui *Pan*.

La greci și la romani fluierile erau de mai multe feluri; mai întîi era fluierul simplu numit *calamus* și *monaulos*, făcut din trestie; *plagiaulos* sau fluierul oblic; *geminae tibiae*, fluierile gemănate, compuse



*Fluiere gemănate* colecționate de T. T. Burada. Colecția Muzeului de Artă Populară, București

din două țevi cu două sau trei borte, fiind de diferite mărimi, apoi era *fistula* sau *syrinx*, compus din mai multe țevi de diferite mărimi, și lipite la un loc, pe care noi îl numim *nai* sau *muscal*.

Materia din care erau făcute fluierile la greci și la romani, era: *calamus* (trestia) luată mai cu seamă din lacul *Orchomen* în Boeția; *cicuta* (cucuta), lotos (lemn cîinesc), *laurus* (dafin, *buxum*) (cimișir), *sambucus* (soc), *ebur* (ivoriu), oase de păsări și de animale, ca: fluierile picioarelor de cocoară și de cerb, *argintul*, *aurul*, *orichalum* (alama) și altele.

---

* Publicat în revista *Arta Română*, Iași, nr. 2, febr. 1909, pag. 27—28.



Scanned with OKEN Scanner

Flautele în antichitate la romani serveau la *sacrificii*, la *petreceri publice*, la *spectacole*, la *ceremoniile publice*, la *mese*, la *nunți* și la *înmormîntări* [1].

Arta de a cînta din fluier făcea parte din educația tinerimei grecilor și romanilor.

Cercetînd acuma fluierile ce se găsesc în mîna poporului nostru, credem că instrumentul cel mai primitiv din specia fluierilor este *telinca*; ea are forma ce se vede aici, e făcută dintr-o țevie cilindrică de lemn de *soc*, de *paltin*, sau de *răchită* sfredelită. Bătrînii ne spun că, în timpurile vechi, se făcea și din coajă de lemn de *tei* (tilia); unele sînt legate în coajă de lemn de cireș ca să nu crape; telinca are o lungime cam de 65 de centimetri, iar grosimea cam de 66 de milimetri împrejur, din telincă se cîntă suflînd pe la un capăt, iar la celălalt, se astupă capătul opus mai mult sau mai puțin cu degetul arătător, pentru a da diferite sunete. Ciobanii mai cu seamă cîntă din telincă.

Instrumentul cel mai imperfect din toate soiurile de fluiere ce le avem este telinca, prin simplicitatea construcției ei amintește *monaulul* celor vechi. Sunetele produse sînt cam ascuțite și lipsite de claritate; cu telinca se cîntă numai bucăți monotone.

Pentru a se cînta din telincă, trebuie ca ea să fie ținută pe buze puțin cam vertical.

Era poate mai natural să susținem că fluierul de trestie (trișca), despre care vom vorbi, a trebuit să fie fluierul primitiv la noi, precum a fost și la romani *calamus*, făcut de trestie, iar nu telinca făcută din lemn de *soc*, de *paltin* sau de *răchită*, după cum am văzut, care cere mai mult lucru în construcția sa. La greci și la romani, trestia (calamus) a fost materia primitivă a flautelor, și aceasta din cauză că ei aveau mai multe lacuri în care se găsea trestia cea mai bună, mai ales aceea din lacul *Orchomen* în Boeția, care era vestită pentru construcția flautelor, fiind dreaptă, groasă și lungă, și de aceea ei n-au mai avut nevoie să mai caute alt produs ca să-și facă fluierele lor; la noi însă știm cu toții că trestia care se află prin bălțile noastre e subțire și scurtă de la un nod la altul, și afară de aceasta, fluierile s-au aflat întotdeauna mai mult în mîna ciobanilor și locuitorilor de la munte, astfel că lor le era mai ușor să taie o creangă de lemn de soc, să-i scoată inima, făcînd astfel un tub simplu, decît să caute trestia prin bălți. Aceasta ne face să credem că *telinca* a fost la noi instrumentul primitiv de suflare.

În județul Iași, în anul 1876, am auzit în comuna Mogoșești pe locuitorul Vasile Belciug, și în comuna Voinești, pe Vasile Ursachi cîntînd din telincă, ei erau vestiți prin modul cum scoteau din acest instrument primitiv sunete cari te puneau în mirare.

**Trișca**, instrument de suflare; de la cuvîntul slavon *trostca* — trestie; se compune dintr-o țeavă de trestie, lungă de 19 cm, avînd de regulă șase borți ovale, făcute cu cărbune aprins, la distanță de 11 mm.

[1] Despre forma și materia din care erau făcute fluierile celor vechi și despre întrebuințarea lor, vezi: *Bartholini: De tibiis veterum.* Amstelodami. An. 1679.

una de alta. Sunetul trișcei e tare și ascuțit. Țăranii cîntă cu ea pe la joc (v. și Fluier).

**Trîmbița** *. Originea trîmbiței se pierde în întunericul veacurilor. Acest instrument îl găsim la evrei, la greci, la romani și la alte popoare din antichitate.

La noi, trîmbița, ca și la alte popoare din timpurile vechi, este făcută din metal și se află în mîna ostașilor spre a da semn de război. Cronicarii Grigore Ureche și Neculai Costin, vorbind despre războiul ce a avut Ștefan cel Mare cu turcii, la Podul Înalt de lîngă Vaslui, în anul 1475, ne spune că : „*trîmbița* era un instrument ostășesc, cu care să dădea semn de război." [1]

Cronicarul Miron Costin ne spune că cu prilejul unei lupte între Vasile Lupu și Matei Basarab, ridicînd Vasile Vodă tabăra (1650), „au zis *trîmbițile* de purcesul oastei." [2]

Trîmbița la noi a fost întrebuințată nu numai la războiu ca la romani și la alte popoare din antichitate, ci și la solemnități publice. Scriitorul Bethlen, vorbind despre intrarea triumfală a lui Mihai Bravul în Alba Iulia în 1 noiembrie 1599, ne spune că pe lîngă episcop, clerul său și corporațiile orașului, cari mergeau înainte, mai erau afară de aceștia, spre mai mare alaiu „opt *trîmbițași*, după ritul turcesc cari intonau o melodie"... „Praeterea tubicines octenni Turcarum ritu sonos ad melodiam modulabantur"... (*Historia de rebus Transylvanicis*, edit. II, tom. IV, Cibinii, 1785, lib. X, pag. 432, 433).

*G. Bariț*, descriind intrarea solemnă în Iași a lui Alexandru Movilă Vodă (1615), precum și proclamarea sa de domn, ne arată în cartea sa : *Histoire sommaire des choses plus memorables advenues aux derniers troubles de Moldavie*, Paris, MDCXX, cap. XIV, ca : „Îndată ce principele se apropia de castel, începură în semn de bucurie a răsuna în timp de o jumătate de oră toate *trîmbițele*, flautele și tobele." „Comme le prince approcha du Chateau toutes les *trompettes*, flustes et tambours commencerent a faire une chamarre en signe de rejouissance par l'éspace d'une demi-heure" [3].

Trîmbița în timpurile vechi mai făcea parte, ca și astăzi, din muzica noastră ostășească, care cînta la alaiuri domnești, la solemnități publice și la diferite împrejurări. Cronicarul Ioan Neculcea ne spune că cu prilejul răscoalei poporului în contra lui Dimitrie Cantacuzin Vodă, care domnea pe la anul 1684, acesta cînd a ieșit din curtea domnească pentru a se duce din țară, fiindcă viața lui nu mai era sigură, prefăcîndu-să că ar părăsi țara de bunăvoie, pusă să-i cînte muzica de plăcere, și atunci : „zicea surlele și *trîmbițele* și băteau tobele." [4]

---

* *Arta Română*, Iași, An. I, sept.-oct. 1908, nr. 7 și 8, pag. 114—116.

[1] *Letopisițile*. Kogălniceanu, București, 1872, tom. I, pag. 160 și 161.

[2] *Letopisițile*. Kogălniceanu, București, 1872, tom. I, pag. 311.

[3] În *Tezaur de monumente istorice*. A. Papiu Ilarian, București, 1862, tom. II, pag. 35.

[4] *Letopisețul Țerii Moldovii*, Kogălniceanu, Iași, 1852, tom. I, pag. 126.



Scanned with OKEN Scanner

Asemenea și Ioan Neculce, vorbind despre alaiul ce se făcea la întoarcerea lui Grigore Ghica Vodă, din Constantinopole, în țară, în anul 7235 (1727), ne spune că : „Eșit-au toată boierimea înainte la Galați, iară Grigore Vodă după ce au ajuns la Brăila n-au venit pe uscat ca alți Domni, ci de la Brăila au șezut în două șăici, și au venit tot pe apă cu multă pohvală zicînd din *trîmbițe* și din naiuri.“ [1]

Cîteodată cînd să dădea la curtea Domnească vre-un ospăț mai deosebit, în timpul cînd se aducea bucatele pe masă, *trîmbițele* și alte instrumente cîntau. Domnul Moldovei Cantemir vorbind despre aceasta ne spune că : „La zile mari se punea masa în divanul cel mic și cînd se aducea bucatele atunci sunetul tobelor, paucelor și a *trîmbiților*, da semn pentru darea bucatelor.“ [2]

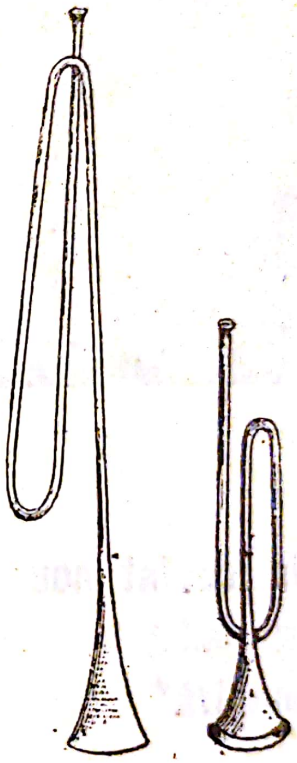
Domnitorii noștri, în timpurile mai de mult. aveau *trîmbițașii* lor a parte de cei turcești.

În istoria Țării Românești scrisă de un anonim în anul 1689 găsim cele ce urmează că s-a petrecut cu prilejul suirii pe tron a lui Constantin Brâncoveanu Vodă : „și surlarii, *trîmbițașii domnești*, și *turcești*, le-au dat poroncă să se gătească ca să zică cînd va șide în scaun.“ [3]

Afară de acești trîmbițași mai erau încă și *trîmbițașii leșești* [4], *trîmbițașii de Focșani* și *trîmbițașii nemți* [5].

Din toate aceste se vede că *trîmbița* a avut cea mai mare vază și era unul din instrumentele cele mai întrebuințate în muzica ostășească.

În figura 1 și 2 se vede forma ce avea trîmbița în timpurile vechi.



În Moldova, la anul 1830, cînd s-a înființat *straja pămîntească* (miliția), și care se compunea din 2 batalioane pedestrime cu 43 de ofițeri și 1 120 de soldați, și din 2 escadroane de cavalerie cu 15 ofițeri și 364 de soldați [6], începu a se înjgheba și muzica militară numită *banda stabulului*. Pe lîngă instrumentele ce avea acea bandă, mai erau două soiuri de trîmbițe, *trîmbița simplă și trîmbița cu clapine* [7].

Astăzi, trîmbița ce se mai numește și *trompetă* se află în toate orchestrele și fanfarele, precum și la cele mai multe tarafuri de lăutari.

---

[1] *Letopisițile*, tom. II, pag. 402.

[2] *Descrierea Moldovei*, Iași, 1851, I, pag. 89.

[3] *Magazin istoric*, A. Treb. Laurian și Bălcescu, București, 1857, tom. V, pag. 95.

[4] *Letopisițile*, tom. II, pag. 56.

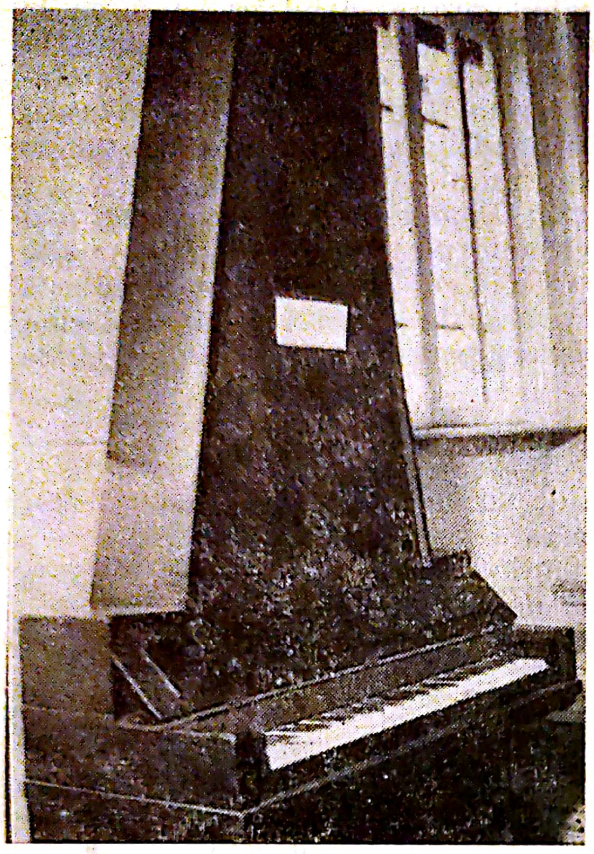
[5] Dionisie Fotino, *Istoria Țerii Românești*, București, 1859, pag. 254—259, 306 și 311.

[6] *Albina românească*, 1830, pag. 259.

[7] Vezi a mea scriere : *Cercetări asupra muzicei ostășești la Români*, în *Revista pentru Istorie, arheologie și filologie* de Gr. Tocilescu, An III, vol. VI, pag. 66.



Scanned with OKEN Scanner



*Pian girafă* folosit la începutul sec. XIX în Iaşi. Donat de T.T. Burada Muzeului de antichităţi din Bucureşti.

## Un cuvînt nou în limba noastră*

Cu începerea stagiunii teatrale 1910—1911, Direcţiunea teatrală a adoptat cuvîntul *După amiază*, pe care l-am introdus eu pentru prima dată în 1898, noiembrie 15, cu prilejul unui concert de binefacere.

Am găsit şi atunci ca şi acum întrebuinţarea cuvîntului *Matineu* nu numai nepotrivită, ca nefiind un cuvînt românesc, dar şi nelogică fiindcă cuvîntul matineu vine de la cuvîntul francez matin, care înseamnă dimineaţă, şi care totuşi în aceste împrejurări la noi se aplică pentru reprezentaţiile care au loc după amiază.

Ne aşteptăm la aceasta mai mare îngrijire în ce priveşte limba întrebuinţată pe afişele Teatrului Naţional, fiindcă astăzi avem în fruntea Comitetului teatral pe d. Sadoveanu, unul din cei mai de seamă literaţi şi întemeitor al curentului naţionalist în literatura noastră.

---

* Publicat în : *Evenimentul*, Iaşi, 18, nr. 234, 28 noiembrie 1910, pag. 2.



Scanned with OKEN Scanner

# BIBLIOGRAFIE MUZICALĂ TEMATICĂ

Scanned with OKEN Scanner

| | |
|---|---|
| *Montfaucon* (Bernard de) | — Antiquité expliquée et représentée en figures. Paris. 1719. in fol. (supplément liv. VIII. les cinq premiers chapitres). |
| *Blanchini* (François) | — De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio. Rome. 1742. in 4 de 18 pages. |
| *Bonnani* (Philippe) | — Gabinetto armonico (Librairie des sciences). |
| *Doni* (Jean Baptiste) | — Lyra Barberina. |
| *Lampe* (Frederic-Adolph) | — De cymbalis veterum, libri III. dans le Thesaurus antiquitatis sacrae d'Ugolini. Tom. XXXII, pag. 867. (voyez aussi p. IIII). |
| *Bossi* (Jerôme) | — Libellus de sistris. Mediolani. 1612 in 12. |
| *Bacchinius* (Benoit) | — De sistris eorumque figuris ac differentiis, cum dissertatione et notis Iacobi Pollii. in 4, 1696. |
| *Meursius* | — Collectanea de Tibiis veterum. 1641 in —8. (se trouve dans le Thesaurus graecarua antiquitatum de Gronovius). |
| *Meister* (Albert-Louis-Frederic) | — De veterum hydraulo (dans Les mémoires de la société royale des sciences de Goetingue, tome II, pag. 159). |
| *Laurentius* (Joseph) | — Collectio de praeconibus, citharoedis, fistulis et tintinnabulis. (Dans le Thesaurus antiquitatum graecarum de Gronovius). tome VIII. page 1458, et Ugolini, Thesaurus antiquitatis sacrae, tome XXXII. p. IIII. |
| *Drieburg* (Frederic Freyherr von) | — Die pneumatischen Erfindungen der Griechen. Berlin. 1822. |
| *Bartolus* (Abraham) | — Beschreibung des Instruments Magadis oder Monochords. Altenbourg. 1614. de 174 pages. |
| *Megius* (Jerôme) | — De tintinnabulis. |



Scanned with OKEN Scanner

*Gallant* (Antoine) — Dissertation sur l'origine et sur l'usage de la trompette chez les anciens.

*Bartholinus* (Gaspard) — De tibiis veterum.

## Dictionnaire de musique

*Brossard* (Sebastien de)
*Lacombe* (Jacques) — Dictionnaire portatif des beaux-arts ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et la Musique. Paris. 1752, in —8.

*Millin* (Aubin Louis) — Dictionn des beaux-arts. Paris. 1806, 3 vol. in — 8.

*Castil-Blase* — Terminorum musicae diffinitorium, Naples.
*Tinctor, Tinctoris* ou *Teinturier* (Jean)

*Janowka* (Thomas-Balthasar) — Clavis et thesaurus magnae artis musicae. Prague, 1701, 324 pages.

(Listă întocmită de T.T. BURADA)

# CATALOGUE DES DIVERS AUTEURS QUI ONT ECRIT SUR LA MUSIQUE

## Origine, éloge, utilité, effets de la musique

— Lucretius-Carus. Titus, poète romain florissait environ 60 ans avant Jesus Christ. Dans le 5e livre de son *De rerum natura* il traite de l'origine de la musique. Il a été le premier a émettre l'opinion que la musique avait pu naître de l'imitation du chant des oiseaux.

— Arhenius, Laurent, *Dissertatio de primis musicae inventoribus,* 1729, in 8-vo.

— Telin, Guillaume, *La louange de la musique,* Paris, 1533 in -4°.

— Yriarte, D. Thomas, *La musique, poèmes,* Paris, 1799, in 12°.

— Sulzer, Jean-Georges, *Pensées sur l'origine des différents emplois des sciences et des beaux-arts.* Berlin, 1757, in 8° de 48 pages.

— Olivier, *L'esprit d'Orphée ou influence de la musique, de la morale et de la législation.* Paris 1798, in 8°.

— Roger, Joseph-Louis, *Traité des effets de la musique sur le corps humain.* Paris, 1803, in 8°.

— Debout, Louis, *Sur L'éffet de la musique dans les maladies nerveuses, traduit de l'italien.* Petersbourg, 1784, in 8-vo.

— La Marche, Jean-Baptiste, *Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine.* Paris, 1815, en 8°.

— Delagrange, P. A.. doct, en méd., *Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine.* Paris, 1804, in 4°.

— Desessartz, I. Ch., médecin : *Réflexion sur la musique considérée comme moyen curatif.* Paris, Badouin primaire au XI (décemb. 1802) in 8°. de 20 pages.

— Majou, Benoît. *Mémoire sur l'utilité de la musique dans l'état de santé et dans celui de maladie, traduit de l'italien par le docteur Muggetti de Pavie.* Paris, 1803, in 8°.

— Guiaud, fils, doct. de la facult. de Paris. *Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la société de médecine de Marseille.* Marseille, 1816, in 12°.

— Brendel, Adam. *De curatione morborum per carmina et cantus musicos.* Wittemberg, 1706, in 8°.

— Casoni, Guido. *Della magia d'amore, nella quale si tratta come amore sia metafizico, Fisico, Astrolog, Musica.* Venezia 1596, in 4°. La musique est l'objet du troisième chapitre de ce singulier ouvrage. Selon l'auteur, son invention est due à l'amour.



Scanned with OKEN Scanner

## Histoire générale de la musique

— La Borde, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780. 4 vol. in 12°.

— Kalkbrenner, Crétien. *Compositeur et écrivain sur la musique,* né à Cassel en 1755, mort à Paris en 1806. — *Histoire de la musique.* Paris, Dèlavan, 1802, 2. vol. in 8° un. — Cet ouvrage est particulièrement relatif à la musique du Hebreux et des Grecs.

— Fétis, François-Joseph. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.* — En tête de la biographie universelle des musiciens.

— Stafford, Cook. *Histoire de la musique traduite de l'anglais* par Me. Fétis. Paris. Paulin, 1832. 1. vol. in 12.

— Lafage, Juste-Adrien de., *Histoire générale de la musique et de la danse (antiquité).* Paris, 1844, 2 vol. in 8° et atlas.

— Calvisius, Lethus, *Exercitationes musicae duae, quorum prior est de modicis musicis, quos vulgo tonos vocant recte cognoscendis et dijudicandis ; posterior de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus.* Lipsiae, 1600, in 8°.

— Fétis, François-Joseph, *Curiosité historique de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde,* — Paris-Janet et Cotelle, 1830 in 8°.

## Histoire de la musique de certains peuples en particulier.

### *EGYPTIENS ET ETHIOPIENS*

— Villoteau, I. A., *Mémoires sur la musique des anciens Egyptiens et sur les instruments de musique du même peuple.* Ces mémoires, remplis de recherches et des choses excellentes, se trouvent dans les deux éditions de la description de l'Egypte publiée auprès du Gouvernement français et par M. Tranckouke.

— Lecomte, *Discours prononcé au congrès historique le 14 Décembre 1835.* On y remarque des idées ingénieuses sur la lyre du Mercure Egyptien.

— Paw, Corneille de, *Recherches philosofiques sur les Egyptiens et les Chinois.* Berlin 1773, 2 vol. in 8°.

— Bruce, James, *Voyage en Nubie et en Abyssinie,* traduit en français par Castera. Paris 1790—1791, 5 vol. in 4°.

— Ludolf ou Leuttolf, Iob, *Historia Ethiopica,* Francfort, 1681, in fol.

### *CHINOIS.*

— Amiot, le P., jésuite, missionnaire : *La Chine. Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes.* Paris, 1780 in 4°. Cet ouvrage forme le 6e vo. de la colection qui a pour titre : *Mémoire concernant l'histoire, les sciences, les arts des chinois par les missionaires de Pekin.*

— Mailla, Joseph-Anna-Maria de Moryac, *Histoire générale de la Chine en Annales de cet empire ;* traduite et publiée par l'abbé Grosier. Paris, 1777—1778, 6. vol. in 4°. — Vingt sections de cette histoire sont consacrées à la musique. — *Memoria sobre la musica de los Chinesos.* Madrid. — C'est la traduction d'un traité originel chinois.

— Brossard, M., *Théorie des sons musicaux*, Paris, Bachelier, 1847, de 265 pages

— Eiler, Léonard, *Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralment reçues dans la musique.* (Dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764). — *Des véritables caractères de la musique moderne* (Ibid.) — *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie.* Petersbourg, 1768—73, 3 vol. in 8°. — Les lettres 3 à 8, 134, 136 et 137, traitent des diverses objets relatifs à la musique.

— Troupenas, Eugène, *Essai sur la théorie de la musique déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science.* Paris, 1831 in 12 de 16 pages.

— Blein, le baron, *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations.* Paris, Bachelier, 1832, in 8°.

— Morel, Alexandre-Jean, *Principe acoustique, nouveau et universel de la théorie musicale, ou musique expliquée.* Paris, 1816, in 8°.

— Raymond, G. M., *Détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical. ou essai sur l'application des nouvelles découvertes de l'acoustique à lart musical.* Paris 1813, in 8°.

— Wiese, Chrétien-Louis-Gustave baron de, *Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale.* Dresde, 1794, in 8°.

— Suremain de Missery, Antoine, *Théorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons rapportée aux principes de leur combinaison, ouvrage analytique et philosophique.* Paris. Didotriné 1793, 1 vol. in 8°.

— Prony, Gaspard-François-Marie-Riche baron de, *Instructions élémentaires sur les moyens de calculer les intervalles musicaux avec de grandes tables de logarithmes harmoniques.* Paris, 1832, in 4°.

— Delezenne, *Mémoires sur les valeurs numériques des notes de la gamme.* Silb. 1827, in 8°.

— Montu, A. *Numération harmonique, ou Echelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie.* Paris, 1802, in 4°.

— Montvallon, M., de. *Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur la proportion des accordes, où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs* (dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences 1742, p. 119).

— Gallimard. *Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles, le dévelopement de plusieurs systèmes des sons de la musique.* Paris, 1754, in 8°.

## Du tempérament et de l'accord des instruments à clavier.

— Lambert, Jean-Henri, *Remarques sur le tempérament en musique dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1774.*

— Denis, Jean, *Traité de l'accord de l'épinette avec la comparaison de son clavier à la musique vocale.* Paris, Robert Bollard, 1650 in 4-vo.

— Louet, Alexandre, *Instructions théoriques et pratiques sur l'accord de piano-forte.* Paris, in 8° de 63 pages.

— La Salette, P. Joubert de. *Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forte-pianos, ou plus généralement les instruments à clavier.* Paris, 1808, in 8°.



Scanned with OKEN Scanner

— Bennati, le doct. François. *Etudes physyologique et pathologiques sur les organes de la voix humaine,* ouvrage auquel l'Académie royale des sciences a décerné un des prix de médecine fondé par M. de Montyon. Paris-Baillière. 1833 1. vol. in 8°.

— Ferrein,..., *De la formation de la voix de l'homme,* dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences. 1741, p. 409.

— Dutrochet, Henri-Ioachim. *Mémoires sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet.* Paris. Didot. 1806 in 4°.

— Despiney, Felix. *Mélanges physiologiques.* Lyon, 1822 in 8° de 80 pages. Le premier morceau de ce recueil contient des recherches sur la voix et une théorie de cet organe en 38 pages. Il sont suivis de considérations générales sur la voix, et de deux articles, l'un sur l'Art du ventriloque, l'autre sur nos instruments comparés au larynx.

— Mojon, Benoit. *Mémoires sur les effets de la castration dans le corps humain.* Montpellier. Tournel en XII (1804) in 8°.

— Vicq-D'Azyr, Felix. *Mémoire sur la voix, de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérés dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux et comparés entre eux* (dans les Mémoires de l'Academie des sciences. 1779. Hist. p. 5 Mem. p. 178).

— Ytard, I.-E.-M.-C. *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition.* Paris 1821. 2. v. in 8° avec planches.

— Tissot, Simon-André, *Essai sur la mue de la voix* (dans la collection complète de ses oeuvres).

— Colombat, de l'Ysère. *Traité médico-chirurgical des maladies* des organes de la voix. Paris, 1834, 1 v. in vo.

— Nollet, l'abbé, *Mémoires sur l'ouïe des poissons et sur la transmission des sons dans l'eau* (dans les Mémoires de l'Academie royale, des sciences 1743, page 199.

— Euler, Leonard. *Eclaircissements détaillés sur la génération du son sa propagation et sur la formation de l'écho* (dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin 1763, page 335).

— Lambert, I.-Henri. *Sur la vitesse du son* (dans les Mémoires de l'Academie des sciences de Berlin 1766, p. 70.

— Lagrange, Louis de. *Recherches sur la nature et la propagation du son* (dans les Mémoires de l'Académie de Turin, t. 1, p. 1).

* * * *Nouvelle recherche sur la propagation du son.* (Ibid. t. II. p. 323).
* * * *Expérience sur la propagation du son et de la voix dans les tuyaux prolongés à une grande distance.* Paris, 1783 in 8-vo.

— Perolle,..., professeur de Médecine à Montpellier. *Expériences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes* (dans les Mémoires de l'Academie roy. de Turin. 1786—87 Mém. des corresp. p. 1, 10).

— *Mémoire physique contenant des expériences relatives à la propagation du son dans diverses substances tant solides que fluides. 2° = Essai d'expériences qui tendent a déterminer la cause de la résonance des instruments de musique* (ibid. 1790—91) t. V, p. 195, 280.

— Porletti, Modeste. *Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son* (ibid. 1805—1808, p. 1. 141, 159).



Scanned with OKEN Scanner

— *Note sur les modes de division des corps en vibration, recherches sur les vibrations normales.* (*Ibid.*, XXXVI. Oct. 1827).

— *Mémoire sur un mouvement de rotation dont les parties vibrantes de certains corps peuvent devenir le siège, recherche sur l'élasticité des corps qui cristallisent régulièrement.* (*Ibid*, tome XL. Janv. et Fèvr. 1829).

— *Recherches sur la structure des métaux.*

— *Note sur les sons produits, lorsqu'une plaque mince est placée devant un orifice pas lequel s'écoule un courant de gaz.*

— *Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général.* (*Ibid.*. tome 25 Janv. 1824. page 24).

(De tous les auteurs qui ont traité de l'acoustique M. Savart paraît être avec Chladni, celui dont les expériences ont été les plus nombreuses et les plus variées et dont le travaux consciencieux et persévérants ont le plus contribué au progrès de la science).

## De l'écho.

— Hautefeuille, l'abbé de. *Dissertation sur la cause de l'écho,* couronnée en 1718 par *L'académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux.* (Bordeaux, Brun 1718, 48 p. in 12-vo).

— *De la manière dont se forme l'écho.* Dans *les Mém. de Trevoux*, t. XXXV. p. 167. 171.

— Inesnet, Dom-François. *Observations sur un écho singulier près de Rouen.* Dans *les Mémoires de l'Acad. Roy. des sciences* t. II. p. 140.

— Gallois, Jean-de. *Extrait d'un écrit composé par D. François Inesnet, touchant les effets extraordinaires d'un écho. Ibid*, t. X. p. 187.

## Sur la sympathie des sons

— Romien,... *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonance est très sensible dans les accords des instruments à* vent (dans le recueil intitulé : Assemblé publique de la societé royale de Montpellier, 1751).

— Rameau, Jean-Baptiste. *Lettres aux philosophes sur la résonnance des corps sonores. Dans les mémoires de Trévoux.* 1762. p. 465.

— *Observations sur les principes d'où M. Rameau fait descendre les deux accords parfaits, l'un majeur, l'autre mineur.* Dans *le Journal des savants,* Août 1769, p. 112, 139.

— Testa, Dominique. *De la résonnance des corps sonores dans le recueil des pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux-arts.* Paris. 1788. t. III. p. 167. traduit de l'italien.

## De la détermination d'un son fixe.

— Dodart, Denis. *Sur la détermination d'un son fixe.* Dans *l'Histoire de l'Academie Royale des Sciences.* 1700. p. 131—140.

— La Salette, P.-Joubert-de. *De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire sur ce sujet dans les ecrivains orientaux.* Paris. *Dondey-Dupré.* 1824. in 8°.

— Bedos de Celles. D-François. *L'art du facteur d'Orgues. Paris.* 1766—1778 4 parties grand in fol. Ouvrage très important, et le plus considérable qui existe sur ce sujet.
Otto, I. A. *Ueber den Bau der Bogen-Instrumente.* Jena, 1828, in 8° de 97 pages II edition.

## Du chronomètre et des divers instruments propres à mesurer le temps en musique.

— D'Ousembray, M. *Description et usage d'un métromètre, ou machine pour battre la mesure et les temps des airs.* Paris (sans date) 1724 in 4°.

— Davaux,... Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de determiner, avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une pièce de musique, depuis le prestissimo jusqu'au largo. (Dans le Journal encyclopédique. Juin 1784 p. 534)

— Thiéme. Frédéric. *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs* fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre. Rouen et Paris, 1801, in 8 de 70 pages.

— Despréaux, Jean-Étienne. *Nouveau chronomètre musical établi sur des bases astronomiques.* Paris, 1812, in 12.

— Fétis, Franc.-Joseph. *Sur le métronome de Maelzel, avec l'histoire du chronomètre* (dans la Revue musicale t. II, p. 361). Notice sur le métronome de I. Maelzel. Paris, Ballard sans date, in 8°. Notice sur le metronome perfectionné de Bienaimé. Paris sans date in 8°. Sur le métronome perfectionné de Bienaimé (dans la Revue musicale t. II, p. 534).

## Biographie des musiciens

— Fétis, Franc.-Joseph. Galerie des musiciens célébres, avec des portraits lithographiés par les meilleurs artistes. Paris, 1827—1828. 3 livraisons in fac. La première livraison contient les portraits de Gluck, Mehul, Viotti et Garat, avec leurs biographies et des fac-simillés de l'écriture et de la notation de Gluck et de Mehul. La deuxième livraison renferme les portraits de Grétry, de Bach, de Corelli et de Dussek, avec leurs biographies et le fac-similé de l'écriture et de la notation de Grétry. La troisième livraison est composée des portraits de Lulli, madame Catalani, Beethoven, Palestrina, avec leurs biographies.

— Coussemaker, Edmond de. *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique.* Paris, 1841, 1 vol. in 4°.

— Choron, Alex. Etienne, et Fayolle François-Joseph. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivants, précedé d'un sommaire sur l'histoire de la musique.* Paris, 1810, 1811, 2 vol.

— Gabet. *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX-siècle.* Paris, Madame Vergne. 1831, 1 vol. in 8°.

— Grétry, A. *Grétry en famille, ou anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célebre compositeur, précédées de son oraison funèbre.* Paris, Chaumerot, 1815 in 12 avec le portrait de Grétry.

— Favolle, François-Ioseph. *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, extraites d'un histoire du violon.* Paris, Denter, 1810 in 8.

— De la Chesnage, *...Eloge funèbre du T.R.F. Dalagrac Chevalier de l'empire, ancien dignitaire de la R. Loge des Neufsoeurs, la dans cet atelier.* Paris, Egron, 1810 une feuille in 8°.

# Cuprinsul

— Prefață de *Viorel Cosma* . . . . . 5

b) **SCHIȚE MONOGRAFICE, BIOGRAFII, ARTICOLE LEXICOGRAFICE DESPRE PERSOANE**

— *Jean Jacques Rousseau (1875)* . . . . . 9
— *Bernard Romberg (1875)* . . . . . 14
— *Lucreția Aguiari (1876)* . . . . . 16
— *Elena Asachi (1887)* . . . . . 18
— *Biografia vornicului Teodor Burada (1888)* . . . . . 21
— *D. Cantemir — muzician [1892—1899]* . . . . . 25
— *[Ioan Bursuc (1899)]* . . . . . 30
— *Al. Flechtenmacher [1899]* . . . . . 32
— *Flechtenmacher — Christian, Alexandru, Maria (1900)* . . . . . 32
— *Ioan Poni (1902)* . . . . . 33
— *Popescu — Anicuța și Eufrosina (1904)* . . . . . 34
— *[Inaugurarea bustului lui Gavriil Musicescu (1905)]* . . . . . 35
— *Un prince moldave musicien (1910)* . . . . . 39
— *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei (1910)* 43
— *Date asupra vieții și scrierilor lui A. D. Xenopol [1915]* . . . . . 137
— *[George Enescu (1919)]* . . . . . 140

c) **CRONICI MUZICALE, ARTICOLE**

— *Actorii și comitetul teatral (1905)* . . . . . 144
— *Concerte simfonice de muzică clasică (1905)* . . . . . 146
— *Un afiș teatral din anul 1820 (1906)* . . . . . 147
— *Cum era privită muzica la noi în trecut (1908)* . . . . . 150
— *O întrebare direcției Teatrului Național (1908)* . . . . . 151
— *Un monument lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei (1913)* . . . 152
— *Al 4-lea concert simfonic al Societății „George Enescu" (1919)* . . . . . 153

d) **LEXICOGRAFIE. ORGANOLOGIE MUZICALĂ**

— *Dicționar muzical [1862—1875]* . . . . . 156
— *Arcușul (1875, retipărit 1880)* . . . . . 183
— *Originea violinei și perfecționarea ei (1876)* . . . . . 188
— *Despre întrebuințarea clopotelor în muzică [1881]* . . . . . 201



Scanned with OKEN Scanner

— *Die Musikinstrumente der Rumänen (1889)* . . . . . 203
— *Instrumente muzicale. Dicționar* . . . . . 212
— *Alăută (1898)* . . . . . 212
— *Bucium I (1898), II (1898), III (1908)* . . . . . 212
— *Buhai I (1898), II (1908)* . . . . . 220
— *Caval (1898)* . . . . . 221
— *Chitară (1898)* . . . . . 222
— *Cimpoi (1898)* . . . . . 222
— *Cobză (1898)* . . . . . 222
— *Cobuz (1898)* . . . . . 223
— *Cornul (1909)* . . . . . 223
— *Dairea (1900)* . . . . . 224
— *Daulă (1900)* . . . . . 224
— *Drîmbă (1900)* . . . . . 224
— *Gaidă (1900)* . . . . . 225
— *Nai (1904)* . . . . . 226
— *Nei (1904)* . . . . . 227
— *Surlă (1904)* . . . . . 227
— *Telincă I (1904), II (1909)* . . . . . 228
— *Trișcă (1904)* . . . . . 229
— *Trîmbiță (1908)* . . . . . 230
— *Un cuvînt nou în limba noastră (1910)* . . . . . 232

## e) BIBLIOGRAFIE MUZICALĂ TEMATICĂ

— *Instruments de musique (1865—1866)* . . . . . 234
— *Catalogue des divers auteurs qui ont écrits sur la musique [1865—1886]* . . 236



Scanned with OKEN Scanner

Redactor *CORNELIU BUESCU*

Tehnoredactor *CARMINA CIZER*

Bun de tipar 26.06.75. Coli tipar 16
Tiraj : 445 ex.

Tiparul executat sub cda. 57 la I. P. Filaret, Str. Fabrica de chibrituri, nr. 9—11 București. Republica Socialistă România



Scanned with OKEN Scanner

## Din lucrările apărute în
## EDITURA MUZICALĂ

*CONSTANTIN BRĂILOIU*

- **OPERE** — **vol. I** — **36 lei**
- **OPERE** — **vol. II** — **18 lei**
- **OPERE** — **vol. III** — **26 lei**

*GEORGE BREAZUL*

- **PAGINI DIN ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI**
  - **— vol. I** — **36 lei**
  - **— vol. II** — **16 lei**
  - **— vol. III** — **26 lei**

*TEODOR T. BURADA*

- **OPERE** — **vol. I** — **24,50 lei**

*ROMEO GHIRCOIAȘIU*

- **CONTRIBUȚII LA ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI**
  - **— vol. I** — **16 lei**

*ZENO VANCEA*

- **CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (SEC. XIX—XX)**
  - **— vol. I** — **17,75 lei**

*PETRE BRÂNCUȘI —*
*NICOLAE CĂLINOIU*

- **MUZICA ÎN ROMÂNIA SOCIALISTĂ**
  - — legat — **31 lei**
  - — broșat — **27 lei**

*OCTAVIAN LAZĂR COSMA*

- **HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI**
  - **— vol. I** — — legat — **45 lei**
    - — broșat — **35 lei**
  - **— vol. II** — — legat — **23 lei**
    - — broșat — **17,50 lei**

*VASILE TOMESCU*

- **HISTOIRE DES RELATIONS MUSICALES ENTRE LA FRANCE ET LA ROUMANIE**
  - — legat — **60 lei**
  - — broșat — **50 lei**

Scanned with OKEN Scanner

„Ar trebui să facem ca muzica noastră națională să fie cunoscută nu numai nouă românilor, dar și altor națiuni ale Europei. Să ne ocupăm mai serios, căci mijloacele nu ne lipsesc și în curînd speranța noastră se va realiza".

(T.T. BURADA, Iași, 1875).

Lei 21

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner